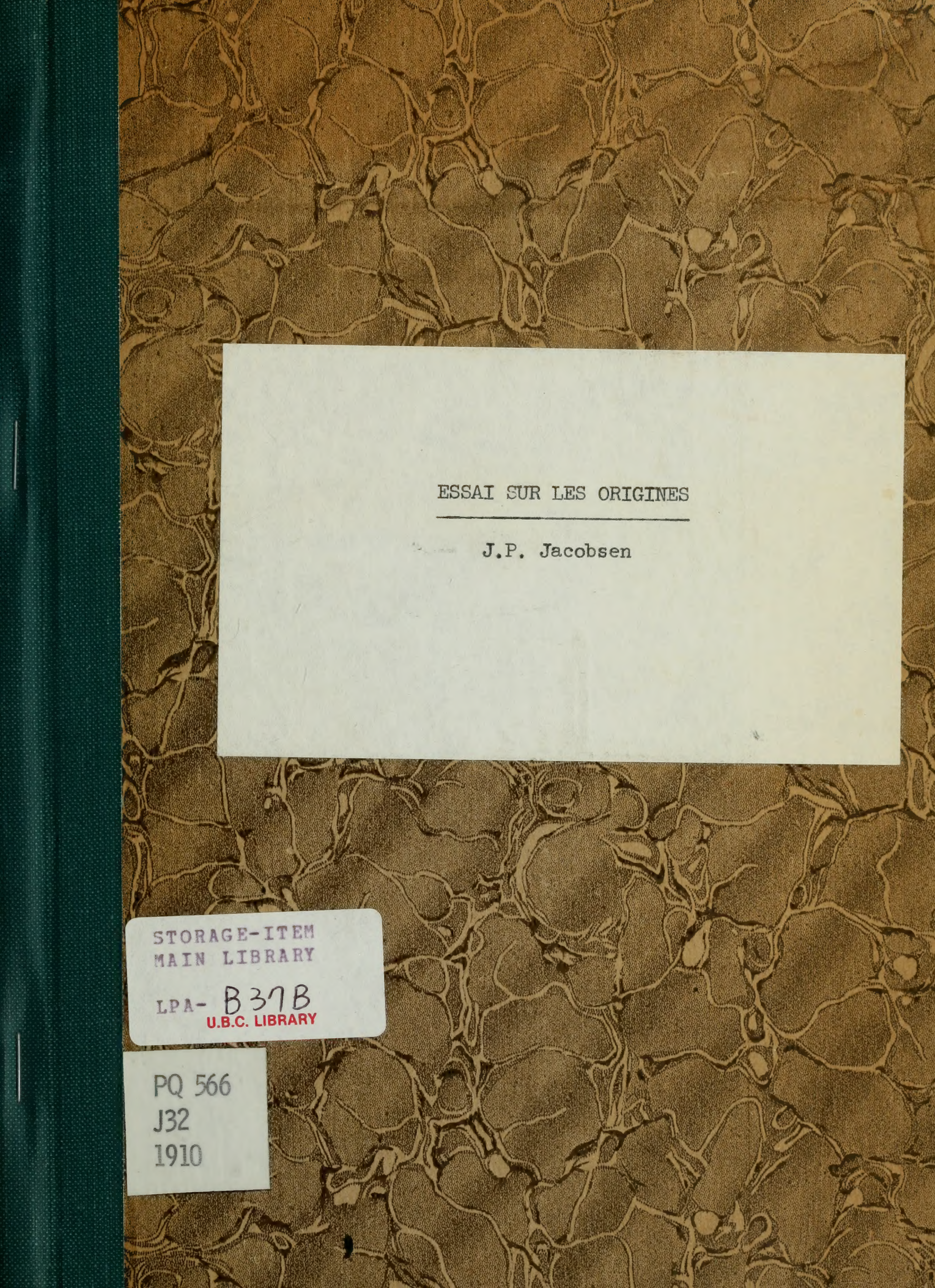


ESSAI SUR LES ORIGINES
J.P. Jacobsen

ESSAI SUR LES ORIGINES

DE LA

COMÉDIE EN FRANCE

AU MOYEN-AGE

PAR

J.-P. JACOBSEN

DOCTEUR ÈS LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE COPENHAGUE



PARIS

LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS (6e)

1910

ESSAI SUR LES ORIGINES

DE LA

COMÉDIE EN FRANCE

AU MOYEN-AGE

Extrait de la *Revue de Philologie française et de littérature*,
1er trimestre 1909 à 2e trimestre 1910.

ESSAI SUR LES ORIGINES

DE LA

COMÉDIE EN FRANCE

AU MOYEN-AGE

PAR

J.-P. JACOBSEN

DOCTEUR ÈS LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE COPENHAGUE



PARIS

LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS (6e)

1910

LA COMÉDIE EN FRANCE
AU MOYEN-AGE

I

LE THÉATRE ANTIQUE ET LE THÉATRE DU MOYEN AGE

L'écroulement de la civilisation gréco-romaine dans l'Europe occidentale après les invasions des barbares amena, pour l'art dramatique, une interruption des traditions *littéraires* à peu près complète.

Le théâtre, abstraction faite du théâtre religieus, est un produit de la civilisation urbaine ; les villes romaines se dépeuplèrent ou tombèrent en ruines après l'invasion : il n'y eut donc plus de représentations régulières. Les traditions littéraires qui auraient pu en continuer le souvenir, semblent aussi avoir été troublées de très bonne heure. Les genres littéraires, la comédie proprement dite et la tragédie, paraissent avoir joué un rôle très médiocre dans les amusements publics des villes romaines ; il n'y eut donc pas de tradition assez forte et vivante pour en continuer le souvenir à une époque où le théâtre lui-même n'existait plus. D'un autre côté, les genres dramatiques chers aus Romains sous l'Empire, les genres légers, les mimes surtout, étaient peu littéraires ; donc pas de tradition littéraire du tout au moyen âge, tandis que la chose elle-même, probablement, était bien connue par l'activité des mimes, corporation dont l'existence, sous des noms différents, a dû se prolon-

ger bien au delà de l'invasion des barbares et exercer une influence considérable sur le développement du théâtre populaire.

Malheureusement cette influence est à peu près insaisissable, faute de traditions littéraires ; avant de nous occuper de cette question difficile, nous allons donc examiner l'ensemble des traditions littéraires du théâtre régulier romain que les savants du moyen âge connurent.

Des auteurs dramatiques de l'antiquité, Térence fut, pendant tout le moyen âge, le mieus connu et le plus goûté. On l'étudiait même dans les écoles. La clarté expressive de son langage, les sentences nombreuses, souvent tout à fait proverbiales, exprimant quelque maxime morale, offraient une matière didactique aussi séduisante que commode. Le moine de Saint-Gall, Notker Labeo, traduisit, vers l'an 1000, la *Andria*. Gerbert, plus tard Silvestre II, emprunte souvent des expressions et des phrases entières du comique païen, et à la fin du moyen âge, le célèbre sculpteur allemand, Georges Syrlin l'aîné, lui fit l'honneur inattendu de le placer, à côté d'autres « philosophes » célèbres, au-dessus des stalles du chœur de la cathédrale d'Ulm [1].

Certains hommes sérieus voyaient cependant en Térence le païen immoral, le corrupteur de la jeunesse et des moines ; une femme même, aussi savante que dévote, la célèbre Hrothsuitha de Gandersheim, animée d'un zèle pieus et pensant que le meilleur moyen de supprimer un mauvais usage est de le remplacer par quelque chose de mieus,

1. Piper, *Kunstmythologie*, I, p. 421 ; illustrations dans Borrmann & Graul, *Die Baukunst*, Berlin et Stuttgart, s. a. Sur la question de la lecture de Térence au moyen âge, voir R. Peiper : « *Die profane Comoedie des Mittelalters*, dans *Archiv für Litteraturgeschichte*, V, 493 ss. ; Edélestand du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849. ; Idem, *Poésies inédites du moyen âge*, p. 294 ; Cuno Francke, *Zur Geschichte der lat. Schulpoésie im XII u. XIII Jahrh.*

composa, vers 960, sis drames pieus, sorte d'« Anti-Térence » à l'usage des moines qui, dorénavant, n'auraient plus besoin de souiller leurs âmes par la lecture des comédies païennes et pourraient toutefois se délecter à la lecture de comédies, en tirer en même temps de salutaires enseignements.

Les drames de Hrothsuitha ont cela de dramatique qu'ils sont dialogués; mais l'auteur ignorait absolument tout ce qui fait l'essentiel de l'art dramatique; les représentations de l'antiquité lui étaient inconnues; ses drames étaient destinés uniquement à la lecture. Elle n'a pas fait école; il est même probable que son œuvre est restée à peu près inconnue jusqu'à ce qu'un savant humaniste, Conrad Celtis, eut l'idée de la publier, en 1501. Elle n'a donc aucune importance directe pour le sujet qui nous occupe, mais elle peut servir d'illustration aus idées que les savants de ce temps se faisaient du théâtre antique [1].

Plaute n'est mentionné que rarement au moyen âge; de *tragédies*, on ne connaissait que celles de Sénèque, d'ailleurs peu lues. C'était donc les comédies de Térence qui, seules, devaient continuer la tradition de l'art dramatique de l'antiquité. Nous allons voir comment cette tradition s'altéra de très bonne heure et devint, au moyen âge, par des malentendus étranges, tout à fait défigurée.

Le théâtre du moyen âge a dû naître et se développer pour ainsi dire au travers des traditions littéraires de l'antiquité. Mais les définitions et les descriptions des compilateurs et des commentateurs du moyen âge qui se sont occupés de l'art dramatique reposent très rarement sur des connaissances réelles des sources, mais le plus souvent sur

1. V. Anatole France, *La vie littéraire*, 3e série, Paris, 1899, p. 10 ss. sur une représentation, au théâtre des marionnettes, des drames de Hrothsuitha.

les idées et les commentaires de leurs prédécesseurs, sur des idées spéculatives personnelles.

La première erreur, d'où dérivent presque toutes les autres, est due à une interprétation erronée d'un passage de Tite-Live (VII, 2) et de Valère-Maxime (II, 4), et selon laquelle un récitateur, seul, aurait récité la pièce entière tandis que des acteurs muets l'auraient accompagné pour ainsi dire par des gestes exprimant les sentiments des différents personnages du drame [1].

L'erreur une fois commise et acceptée, les savants en tirèrent, à force de spéculations, des conclusions souvent assez étonnantes. Citons, à titre d'exemple, une curieuse série de malentendus et de spéculations libres. Elle commence par une interprétation fausse de l'abbréviation *rec* dans les manuscrits de Térence dérivant de la récension d'un certain Calliopius, grammairien du IIIe ou du IVe siècle, abbréviation que l'on expliquait par *recitavit* au lieu de *recensuit*. A la fin des comédies, on trouve après le « *plaudite* » les mots « *Calliopius recensui* ». Mais dans un manuscrit, le *codex basilicanus*, on lit à la fin de l'*Andria* ces mots : « *Si quid est quod restet* ω *plaudite* », et, au-dessus de « *plaudite* », le copiste a écrit « *verba Calliopii* » ; et pour expliquer l'exclamation *plaudite*, le commentateur Eugraphius, qui vécut probablement au VIe siècle (peut-être plus tard, mais pas au delà du Xe siècle) ajoute : « *haec verba sunt Calliopii ejus recitatoris qui cum fabulam terminasset elevabat aulaeum scenae et alloquebatur populum* [2]. Voilà donc Calliopius grammairien (*recensens*) devenu récitateur des comédies de Térence. Dans un manuscrit du XIe ou XIIe siècle contenant un commentaire de l'art poétique d'Horace, il est appelé *actor* ou

1. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, I, 1893, p. 5-6.

2. Id., ibid. Voir *Berichte der histor. phil. Klasse der kngl. sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, 1851, p. 362.

recitator et l'un des amis de Térence. Conrad de Hirsau, parle de la tempête d'applaudissements qui éclata au théâtre lorsque Calliopius récita la sentence térentienne *ne quid nimis*, et un autre savant du moyen âge, l'auteur de la *Vita Oxoniensis*, a imaginé tout un petit roman : Calliopius aurait été un homme illustre et très riche, contemporain et ami de Térence qu'il aurait comblé de largesses et dont il aurait récité les comédies au théâtre [1]. Vincent de Beauvais fait allusion à cette même tradition (*Speculum historiale*, V, 72) en disant que « *in comoedia erant tres personae necessariae : corrector, defensor, recitator. Habuit autem Terentius istas peroptimas : Titum Livium, scriptorem tragœdiarum, correctorem ; defensorem Domicium ; Calliopium recitatorem* [2].

L'erreur primitive s'explique aisément par la dégénération des genres dramatiques sous l'Empire. « La tragédie » de Médée de Hosidius Geta, env. 200, n'a de dramatique que la forme extérieure, la pièce étant une compilation d'hexamètres et d'hémistiches de Virgile [3]. Au IVe siècle, un auteur inconnu a composé une « comédie », *Querolus* ou *Aulularia* [4], dont les éléments sont empruntés à Plaute, à Térence et à Virgile. La pièce n'est pas destinée au théâtre, l'auteur nous le dit lui-même : *Nos fabellis atque mensis hunc libellum scripsimus*. Comme cette « comédie » était beaucoup lue au moyen âge et qu'on l'attribuait à Plaute, on devait presque nécessairement se tromper sur le caractère du théâtre antique [5]. Les grammairiens latins

1. Creizenach, l. c.

2. Cloëtta, *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance*, I, Halle, 1890, p. 34 s., qui explique aussi les erreurs singulières dans les noms de personnes ; Titus Livius est pour Livius Andronicus qui, à son tour, serait pour Laelius ; Domicius pour Scipio Africanus.

3. Ed. Baehrens, *Poetae latini minores*, IV, Leipzig, 1882. p. 219 ss.

4. Ed. R. Peiper, Leipzig, 1875.

5. V. pour toute cette question, Cloëtta, ch. I.

eus-mêmes s'y sont trompés, ou, au moins, se sont exprimés de manière à tromper les lecteurs du moyen âge. Ainsi, Servius, au IV[e] siècle, cite comme exemples d'un poème dramatique les 1, 3, et 9. Eglogues de Virgile. Il n'est donc pas étonnant qu'Isidore de Séville ait pu imaginer (se fondant probablement sur quelque explication d'un grammairien romain qu'il aura sans doute mal compris) deus espèces de *Comici*, les anciens et les nouveaus; les anciens sont : Plaute, Attius, Térence; les nouveaus, « *qui etiam satyrici dicuntur* », sont : Horace, Perse, Juvénal. Papias, auteur de l'*Elementarium doctrinae erudimentum*, du XI[e] siècle, ouvrage beaucoup lu, répète les explications des grammairiens romains et ajoute — soit de sa propre invention, soit en répétant ou en expliquant librement quelque prédécesseur : *Dramaticum vel misticon, genus primum poematis graece, quod latine dicitur activum, vel imitativum. Est autem genus dicendi in quo nusquam poeta loquitur, sed personae introductae tantum. Drama enim graece, latine fabula dicitur, sicut in prima ecloga bulcolici est.* » Les mots drame, comédie, tragédie, s'ils ont un sens au moyen âge, présentent une acception bien différente de celle qu'ils avaient dans l'antiquité. Comme on ignorait totalement l'art dramatique proprement dit, et qu'on ne pouvait se faire une idée juste de ce qu'était un théâtre, une représentation romaine, que les savants commentateurs et compilateurs n'imaginaient pas qu'elle eût aucune parenté avec les représentations données dans les églises et peut-être ailleurs, la connaissance (probablement très rare) des pièces dramatiques de l'antiquité, en fait des seules comédies de Térence, était stérile. Si l'on distinguait encore une tragédie d'une comédie, ce n'était plus guère qu'une distinction de sujets. La formule la plus curieuse, à cet égard, a été donnée par Johannes Januensis, au XIII[e] siècle, qui

s'exprime ainsi : « *Et differunt tragoedia et comoedia, quia comœdia privatorum hominum continet facta, tragoedia regum et magnatum. Item comoedia humili stilo describitur, tragoedia alto. Item comoedia a tristibus incipit sed cum laetis desinit, tragoedia e contrario. Unde in salutatione solemus mittere et optare tragicum principium et comicum finem, id est bonum principium et laetum finem* [1] — développement logique et application pratique des définitions littéraires. C'est dans ce sens que Dante a appelé son poème *Commedia* et qu'il a été appelé lui-même *insignis comicus, comicus noster*.

II

LES « COMÉDIES » DITES ÉLÉGIAQUES ET LEURS RAPPORTS AVEC LE DRAME ANTIQUE

S'il est vrai que les savants du moyen âge ont méconnu tout à fait la nature du drame antique, il n'est pas moins vrai qu'il a existé au moyen âge une littérature dramatique latine, indépendante du théâtre populaire, dont les premiers ouvrages connus sont postérieurs d'environ un siècle aus comédies latines dont il sera question ici.

Sous la désignation de « *comédies élégiaques* » on comprent un certain nombre de poèmes latins de provenance et de dates différentes, dont les sujets et la composition sont très inégaus. Ce qu'il y a de commun à tous ces poèmes, c'est qu'ils sont écrits en vers élégiaques et qu'ils sont qualifiés, par les auteurs ou les commentateurs, de « comédies ».

1. Catholicon (s. v. *tragoedia*), v. Cloëtta, p. 28 ss. Édelestand du Méril, *Poésies populaires*, 1847, p. 73, rapporte des explications pareilles du XII[e] siècle. Creizenach, p. 7 et p. 70 rapporte un curieus exemple de l'application de la désignation de comédie à un drame religieus, le *ludus prophetarum* représenté en 1204 à Riga, « *ludus quem Latini comoediam vocant* ».

On en connaît une vingtaine, et beaucoup sont supposés rester encore dans les bibliothèques françaises, allemandes, italiennes et anglaises [1].

Comprendre tous ces ouvrages sous une désignation commune n'est pas sans inconvénient. Quelques-uns sont des poèmes épiques et non pas des ouvrages dramatiques, c'est-à-dire qu'ils répondent à la définition de *comoedia* dont nous venons de parler. D'autres, généralement les plus récentes, sont, au contraire, des comédies véritables. Malgré cette différence essentielle, les « comédies élégiaques » offrent, dans leur ensemble, le plus grand intérêt pour l'étude du développement et de l'*histoire* du drame comique.

Les deus plus anciennes, *Amphitryon* ou *Geta* et *Aulularia* ou *Querolus*, datent probablement du XIe ou du XIIe siécle. Elles ont pour auteur un certain Vitalis, appelé dans un manuscrit du XIIIe siècle *Blesensis*, de Blois [2] L'*Aulularia* est un remaniement du *Querolus* du IVe siècle qui passait pour un ouvrage de Plaute. Vitalis lui-même croit imiter Plaute :

...Plautum sequor...
Haec mea vel Plauti comœdia nomen ab olla
traxit, sed Plauti quae fuit, illa mea est,

et il se glorifie d'avoir amélioré la comédie de Plaute :

Curtavi Plautum ; Plautum hæc jactura beavit ;
ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt [3].

1. Voir *Centralblatt für Bibliothekswesen*, X, 1893, p. 463 ss., article de M. Bahlsen, *Die epischen Komoedien und Tragoedien des Mittelalters.*

2. Parmi les éditions de l'*Amphitryon*, citons celle d'Anatole de Montaiglon, *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, IIe série, t. IV, Paris, 1848, p. 486-505. La meilleure édition de l'*Aulularia* est celle de Muellenbach (*Comoediae elegiacae*, fasc. I, Bonnae, MDCCCLXXXV. Voir aussi Cloëtta, o. c., p. 68 ss.

3. V. 21 et ss.

L'*Amphitryon* de Vitalis remonte, par un ou plusieurs intermédiaires perdus, à l'*Amphitruo* de Plaute. Mais les deus poèmes diffèrent beaucoup de leurs modèles postclassiques ou prétendus classiques. Comme les comédies antiques ils sont précédés d'un argument et d'un prologue, mais c'est là la seule chose qui rappèle les prétendus modèles dramatiques.

Le dialogue est interrompu sans cesse par des passages narratifs ou explicatifs, par des « *ait* », des « *inquit* » etc. Ce sont des comédies dans ce sens que leurs sujets sont « *comiques* », c'est-à-dire tirés de comédies antiques ou prétendus antiques, qu'ils introduisent « humiles atque privatas personas, amores et virginum raptus », et qu'ils ont des dénouements joyeus « exitus laetos [1] ».

Quand nous avons dit que leurs sujets sont antiques ou prétendus antiques — pour l'*Aulularia*, la source directe est connue ; pour l'*Amphitryon*, il est permis de supposer un modèle du même genre et par conséquent des rapports analogues avec les ouvrages dramatiques de l'antiquité [2] — il faut faire, déjà ici, une restriction importante. De l'*Amphitryon*, le cadre, seul, est antique, tandis que les événements et les discours se rapportent en grande partie aus mœurs et aus idées du moyen âge contemporaines du poète. De là, souvent, des anachronismes étonnants. Amphitryon lui-même n'est plus roi ou capitaine ; il fait des études philosophiques à Athènes, et au début du poème il est attendu de retour de cette ville avec son esclave Geta. Jupiter et Mercure [3] arrivent, et l'intrigue se développe à peu près comme dans la comédie de Plaute. Seulement, les dialogues

1. Expressions des grammairiens Euanthius et Diomède, citées par Cloëtta, p. 29-30.
2. Muellenbach, o. c., p. 27 ss.
3. Appelé Arcas.

entre Geta et Mercure, le faus Geta, devant la maison d'Amphitryon, et entre un autre esclave, Birria, personnage de l'invention de Vitalis ou de son modèle inconnu, niais et rusé à la fois, aussi bien que les monologues de Geta, dialogues et monologues qui sont des chefs-d'œuvre d'esprit satirique, roulent sur des problèmes philosophiques discutés avec ferveur par les clercs d'alors.

Pour les érudits du moyen âge, les noms de Geta et de Birria expriment les mêmes idées que plus tard Don Quichotte et Sancho Pansa [1]. Geta étale avec complaisance son érudition philosophique. Ainsi, aus vers 157 ss. où il rappèle toutes les peines qu'il a endurées à Athènes, faim, soif, veilles, mais tout cela ne fait rien, car

— precium pene miranda sophismata porto,
jamque probare scio quod sit asellus homo,
Dum mihi redduntur patine, focus, uncta popina,
hos asinos, alios esse probabo boves.
Sum logicus : faciam quevis animalia cunctos.
Birria, qui nimis est lentus, asellus erit.

Birria, à l'écart, l'écoute et se dit à lui-même (vers 169 ss.) :

— — — — qui Birria fiet asellus ?
— — — — Birria semper homo.
Hoc etiam didici quod res nequit ulla perire.
Quod semel est aliquid, non nihil esse potest.
Cui semel esse datur, numquam non esse licebit....

En route pour la maison de son maître, Geta se délecte à l'idée de la renommée que son érudition va lui gagner auprès des autres esclaves :

Accrescet mihi nomen ; dicar Geta magister ;
terrebit cunctos nominis umbra mei.
Magnus, et in tota venerabilis ipse popina,
jam liber, servos multa docebo meos...

1. Le poète dano-norvégien Holberg, dans la comédie d'Erasmus Montanus, a créé deus types correspondants (Érasme et Jacques).

Après ce monologue, le voilà devant la maison d'Amphitryon, où il trouve le faus Geta, Mercure. Suit la scène principale du poème, le dialogue entre le vrai et le faus Geta et les réflexions du premier sur son moi ou son non-moi :

« Est ego qui mecum loquitur ? sed nescio fiat
qua ratione duo qui prius unus erat.
Omne quod est, unum est. Sed non sum qui loquor unus :
ergo nihil Geta est, nec nihil esse potest. »
« ... Ve mihi qui fueram, qui modo fio nihil.
Geta, quid esse potes ? Es homo. Non, hercule : namque
si quis homo Geta est, quis nisi Geta foret ?
Sum Plato ; forsan artes me fecere Platonem
Geta quidem non sum, Getaque dicor ego.
Si non sum Geta, non debeo Geta vocari ;
Geta vocor ; si non, quod modo nomen erit ?
Nomen erit nullum quia sum nihil. Heu mihi, nil sum.
Jam loquor et video ; tangor et ipse manu ».
Seque manu tangens sic inquit : « Et, hercule, tangor ;
quodque valet tangi non erit hercle nihil.
Et aliquid. Quodcumque fuit non desinit esse.
Est etiam semper cui datur esse semel.
Sic sum, sic non sum. Pereat dyalectica per quam
sic perii penitus. Nunc scio scire nocet.
Cum didicit Geta logicam, tunc desiit esse ;
quaeque boves alios, me facit esse nihil. »

Le poème, on le voit, a été composé par un clerc philosophe qui a voulu tourner en ridicule les études de dialectique. Si l'auteur est de Blois — ce qui pourtant est douteus — et s'il a vécu au XIIe siècle — ce qui est incertain — la chose se comprendrait facilement. Au XIIe siècle il y avait un antagonisme très prononcé entre l'école de Paris et celle d'Orléans, la première représentant l'étude dialectique, celle-ci cultivant de préférence les belles-lettres [1]. Mais il n'est pas nécessaire, pour expliquer la satire du

1. Creizenach, o. c., p. 26 ss. Il rappèle, à ce sujet, la Bataille des sept arts de Henri d'Andeli.

poème, d'avoir recours à des suppositions tout au moins incertaines. Le poéme n'est pas un traité de philosophie, un débat entre un nominaliste et un réaliste du XII[e] siècle. L'auteur ne fait que se moquer franchement de la philosophie d'école, qu'elle soit parisienne ou d'Orléans; c'est un écolier en vacances ou pour mieus dire un jeune *clericus vagabundus* qui s'est amusé à faire une « comédie plautine » dont les personnages, malgré leurs noms antiques, sont des étudiants, camarades de l'auteur ; l'auditoire, sans doute, a été composé de clercs, probablement écoliers. Lorsque Vitalis, encouragé par le succès de son premier poème, se risqua à faire un second ouvrage du même genre, ce n'était plus les discussions de dialectique de l'école qui l'occupèrent; sans doute il avait quitté l'école depuis longtemps. L'*Aulularia* (ou *Querolus*) qui ne rappèle que de loin la comédie de Plaute et qui a pour source directe le *Querulus* du IV[e] siècle n'offre, pour le sujet, qu'un médiocre intérêt, et l'exécution artistique n'offre rien de nouveau. Nous n'en dirons pas plus d'une « comédie », composée probablement au XII[e] siècle par un clerc qui a connu peut-être l'*Amphitryon* de Vitalis puisqu'il a introduit dans son poème un esclave nommé Birria (beaucoup moins amusant, il est vrai, que le Birria de Vitalis) et qui selon toute probabilité a été Français.

Plusieurs des noms des personnages rappèlent encore ceus des comédies antiques; la vieille entremetteuse Baucis semble rappeler la Dipsas d'Ovide (*Amores*, I, 8), mais en général sujet et exécution sont sans intérêt et n'offrent rien de nouveau [1].

Dans la *Aldae comoedia* [2] les éléments antiques sont

1. La « comédie » à cinq personnages : Baucis, Gliscerium, Thraso, Davus, Birria, a été publiée par H. Hagen dans les *Neue Jahrbücher für Philol. u. Pädagogik*, t. XCVII, p. 711-729.

2. *Guillelmi Blesensis Aldae comoedia*, edidit Carolus Lohmeyer, Lipsiae, MDCCCXCII.

presque insaisissables. Cette « comédie » et les suivantes sont empreintes des mœurs et de l'esprit du moyen âge. Il est vrai que l'auteur de Alda, Guillaume de Blois, qui l'a composée en 1170, invoque l'autorité de Ménandre; mais cela ne veut pas dire qu'il a connu une comédie de Ménandre — probablement il n'a même connu aucune comédie antique. Si le sujet (déguisement en femme d'un jeune homme, accès du déguisé auprès d'une jeune fille, commerce intime, enseignement amoureus etc.) a été traité dans quelque comédie de Ménandre, ce n'est pas d'une grande conséquence.

Ce qui est intéressant, c'est que Guillaume, clerc, homme d'église, l'a trouvé dans la multitude de *contes populaires* — souvent d'origine orientale — transmis oralement dans presque toutes les classes de la société, surtout dans celle des clercs. Un clerc l'avait traduit de français en latin, et c'est cette traduction que Guillaume a remaniée et rédigée en forme de « comédie [1] ». Il le dit expressément lui-même :

Venerat in linguam nuper peregrina latinam
haec de Menandri fabula rapta sinu :
vilis et exul erat et rustica plebis in ore
quae fuerat comis vatis in ore sui,

en avouant pourtant que son ouvrage n'est pas une comédie irréprochable :

. . . fines comoedia transit
nostra suos, miscens non sua verba suis,

et en s'excusant de la frivolité, de l'obscénité même de l'ouvrage :

1. Sur la question des sources, voir V. le Clerc, *Hist. litt.*, XXII, p. 53, et Ern. Windisch, *Der griech. Einfluss im indischen Drama* (*Verhandl. des 5. Orientalisten Congresses*, Berlin 1881, p. 3.

Inveniet lasciva nimis sibi verba pudicus
lector : materiae, non mea culpa fuit.
Ne matronaret meretrix in verba Sabinae,
sunt sua materiae reddita verba suae,

excuse moins sérieuse que nécessaire de la part de l'auteur qui était en ce temps, probablement, abbé bénédictin en Sicile [1].

A peu près au même temps que la *Aldae comoedia* il faut placer un certain nombre de « comédies » du même genre [2]. Leurs sujets sont puisés dans le trésor des contes orientaus : leurs auteurs ne prétendent pas imiter Plaute ou Térence — quoique plusieurs invoquent *Thalia*. Le récit y alterne avec le dialogue ou le monologue ; la composition entière est celle de *Alda*.

La tradition antique, au sens où nous l'avons constatée dans les ouvrages précédents, est donc rompue, sans qu'il y ait d'ailleurs aucun changement à constater dans les procédés artistiques. Comme elles ne nous apprennent rien de nouveau, nous ne nous en occuperons pas.

Mais au même temps (seconde moitié du XII[e] siècle) appartiennent plusieurs poèmes qui offrent un intérêt tout spécial et qui témoignent d'une évolution toute nouvelle. Citons d'abord un tout petit poème, *De tribus sociis* [3], qui nous est conservé en deus rédactions, l'une anonyme, en vers élégiaques, l'autre en hexamètres. La dernière rédac-

1. V. ci-dessous.

2. *Comoedia de Milone Constantinopolitano*, de Mathieu de Vendôme, éd. Moritz Haupt, *Exempla poesis latinae medii aevi*, p. 19 ss. *Miles gloriosus* (éd. Éd. du Méril, dans *Origines latines du théâtre moderne*, appendices, p. 285 ss.) *Lydia* (éd. Éd. du Méril, *Poésies inédites du moyen âge*, p. 350 ss.). Une « comédie » à trois personnages, *Pamphilus*, *Glisceria* et *Birria*, v. Hauréau, *Notices et extraits*, XXIX, 2, p. 360. Cloëtta, o. c., p. 78 ss.

3. Éd. Hauréau, *Notices et extraits*, XXIX, p. 2,321. Laquelle des deus rédactions est la plus ancienne ?

tion nous est donnée par Geoffroi de Vinsauf dans son *Poetria nova* (v. 1884 ss.) où elle sert d'exemple d'un *res comica*. Le sujet en est tout à fait populaire, mais ce qui est plus intéressant, c'est que la forme en est entièrement dramatique. L'auteur (l'acteur, le récitateur) y parle en première personne, et son monologue est interrompu par des répliques des autres personnages rapportées également, par l'auteur lui-même, en première personne.

A côté de ce petit poème il y a, à la même époque à peu près, un certain nombre d'ouvrages d'un semblable genre qu'on ne saurait toutefois qualifier de « comédies élégiaques », puisque plusieurs sont composés en vers hexamètres, et qu'ils ne sont pas qualifiés de « comédies » par les auteurs. Deus ont été publiés par M. R. Janhnke[1] : *De nuntio sagaci* et *De tribus puellis* ; le premier est composé en hexamètres léonins, le dernier en vers élégiaques. L'éditeur les appèle *comoedias horatianas*. Après avoir défini leur caractère dramatique ainsi : « *Poeta non extra rem versatus carmen pronuntiat de aliis hominibus, sed de se ipso quasi per monologum narrat quid sibi evenerit. Cui monologo inserti sunt sermones eorum qui rem agunt...* », il expose pourquoi il leur applique la qualification d'*horatiennes* : « *Separatum igitur habemus comoediarum genus. Quod si statuerimus, iam non frustra quaeremus apud auctores veteres exemplum. Horatii enim satirae quas ipse sermones vocavit, id exemplum praebent, quod huius generis auctores secutos esse mihi persuasi. Contempleris enim libri I sat.....* » En effet, le début de cette satire : *Ibam forte Via sacra*, correspont presque littéralement à celui du *De tribus puellis* : *Ibam forte via quadam...* de sorte

1. *Comoediae Horatianae tres* (l'édition comprent aussi le poème *De tribus sociiis*), Lipsiae, MDCCCXCI. M. Jahnke distingue trois genres de « comédies » : *Comoediae Horatianae hexametris adstrictae, Comoediae Horatianae elegiacae, Comoediae quae vulgo dicuntur elegiacae,* supposant les comédies élégiaques en général plus récentes que les autres.

qu'une imitation directe est fort possible, quoique le sujet assez peu édifiant de notre poème diffère tout à fait de celui de la satire d'Horace. Mais si les trois poèmes monodialogiques que nous venons de citer ont été composés à l'imitation des satires d'Horace [1], il y a une observation assez curieuse à faire lorsqu'on les compare aus comédies élégiaques, à l'*Amphitryon*, à l'*Aulularia* par exemple. Vitalis prétent imiter Plaute, selon les règles et les définitions des grammairiens et des commentateurs, et il ne parvient qu'à produire des poèmes épiques qui n'ont rien de dramatique. Les auteurs des « comédies horatiennes » au contraire, tout en imitant Horace, produisent des poèmes dramatiques. On ne saurait imaginer une preuve plus palpable à quel degré les règles et les définitions peuvent égarer.

Les clercs latinisants ne se sont pas arrêtés aus monologues. Une petite pièce très curieuse, de la seconde moitié du XII[e] siècle, *De clericis et rustico* [2] semble offrir, telle que nous la connaissons, une forme de transition [3] entre le monologue dramatique et la comédie (la farce) à plusieurs personnages. Deus clercs en route pour une église et n'ayant pas assez de vivres, imaginent, pour tromper un paysan qui en a, — mais pas assez pour tous, — de proposer qu'ils se couchent tous les trois, et que chacun d'eus, aussitôt qu'ils se seront éveillés, raconte tout ce qu'il aura rêvé. Celui qui aura fait les plus beaus rêves, aura la permission de manger son saoul. Les deus clercs racontent les

1. A cet égard, la théorie formulée par Isidore de Séville et souvent répétée au moyen âge : *Duo sunt genera comicorum, id est veteres et novi. Veteres... Plautus, Accius, Terentius. Novi, qui et Satyrici dicuntur... ut Flaccus, Persius, Juvenalis et alii.* (Orig. VIII, 7), n'est pas sans intérêt.

2. Publiée par Wattenbach dans l'*Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Neue Folge*, t. XXII (1875), col. 342 s. Il m'a été impossible d'avoir l'édition de B. Hauréau (*Notices et extraits*, XXIX, 2, 322 ss.).

3. Parallèle intéressant à cet égard entre notre pièce et le « monologue » du franc archer de Bagnolet.

rêves les plus beaus ou les plus terribles ; l'un est entré dans le ciel dont il a vu toutes les merveilles ; l'autre, au contraire, a été aus enfers, où il a vu les furies et quantité des malheureus de la mythologie antique. L'un et l'autre répètent, après les descriptions de leurs visions : *non rediturus eram* ; à quoi le paysan, à son tour, répont :

Haec vidi, et libum, quia neuter erat rediturus,
feci individuum, quod fuit ante, genus.

La pièce est toute en monologues et en dialogues. Il est possible qu'elle ait été récitée par un seul acteur, mais la rédaction que nous connaissons est arrangée de manière à permettre une représentation par personnages. Il est probable que si nous avions plusieurs rédactions, nous pourrions constater une évolution d'une forme mixte — comme l'*Aulularia* — à un monologue dramatique et de là à une farce véritable. Cette évolution est plus que probable, car l'histoire des clercs et du paysan se retrouve, en prose, et non plus exclusivement en monologues et en dialogues, dans la *Disciplina clericalis* (no. XVII), avec cette différence pourtant que ce ne sont pas deus clercs mais deus « *burgenses* » qui sont joués, qu'ils sont en route pour la Mecque et que ce ne sont pas des visions mythologiques qu'ils racontent. Il est évident que cette rédaction est plus proche de l'original oriental, que le monologue ou la farce en est un remaniement adapté aus mœurs de l'occident chrétien, enrichi d'inventions provenant du fonds d'érudition du clerc-auteur. Le remaniement a même gardé une trace visible de son origine. V. 31. s., le paysan, parlant de son compagnon, dit :

Sed sint urbani cum semper in urbe dolosi,
Suspicor in sociis non nihil esse doli,

ce qui n'a guère de sens lorsqu'il s'agit de deus clercs ou

prêtres — car ce sont des prêtres — mais ce qui est tout naturel lorsqu'il s'agit de deus « *burgenses* ». Mais l'évolution esquissée ici : conte — monologue — comédie (farce) correspont, d'une manière étonnante, à l'évolution que nous allons constater plus loin dans la littérature et le théâtre populaire : dit, conte, fabliau — monologue — farce. Les clercs latinistes ont précédé d'un siècle les auteurs en langue française — parce qu'ils ont eu leur public savant avant qu'il y eût un public populaire suffisant.

S'il est douteus que la petite pièce *de clericis et rustico* soit un monologue ou une farce, il y a, également de la seconde moitié du XIIe siècle, deus « comédies élégiaques » qui sont de véritables comédies, la *Comoedia Babionis* et le « *Pamphilus* ».

Babio[1], un clerc, peut-être un prêtre, est amoureus de sa belle-fille Viola, mais Viola aime le chevalier Croceus et elle réussit enfin à arracher à Babio son consentement pour leur mariage. Après cette traverse, Babio découvre encore que sa femme Pecula — la mère de Viola — a des rendez-vous avec le valet Fodius. Il tâche de les surprendre en flagrant délit en feignant un voyage. Le soir, il retourne en secret, et le voilà devant sa maison. Mais Fodius s'est défié ; il est sur ses gardes. Il feint de ne pas reconnaître Babio et de le prendre pour un voleur ou un étranger, et le roue de coups. Le pauvre Babio doit abandonner la partie pour cette fois. Il s'en va et reprent l'essai le soir suivant. Il est reçu comme la veille, et exaspéré de douleur et de colère, il résout d'abandonner définitivement la partie et se fait moine. Le sujet, on le voit, est un lieu commun dans la littérature du moyen âge et souvent traité dans les farces des siècles suivants. Il n'est pas impossible que ce soit un événement

1. La *Comoedia Babionis* a été publiée par Th. Wright, dans les *Early mysteries and other latin poems*, London, 1838, p. 66-75.

réel, probablement un récit d'étudiant qu'un clerc [1], français ou anglais [2], a mis en dialogues, en farce, pour son amusement et celui de ses camarades. Que la pièce dans la forme que nous connaissons ait été destinée à être représentée, on n'en saurait douter, elle est purement dialoguée, sans intercalations de récits et pourvue de gloses marginales qui n'indiquent pas seulement les personnes qui parlent, mais donnent aussi des indications pour la mise en scène [3].

L'intrigue du « Pamphilus [4] » est des plus banales. Pamphilus aime la jeune fille Galathea et parvient, à l'aide d'une vieille maquerelle et de la déesse Vénus elle-même, à vaincre sa résistance. Les détails, au contraire, ne sont pas sans intérêt. Les caractères, les opinions, les mœurs des personnes appartiennent au moyen âge, et l'apparition de Vénus et de Fama est due au désir du clerc-auteur de faire étalage d'érudition (comme dans la pièce des deus clercs et du paysan), à moins qu'elle ne soit due à un certain désir d'analyse psychologique, ou que simplement la mise en

1. Il y a, dans la comédie, plusieurs traces de l'origine scolaire de notre rédaction, ainsi les paroles de Babio à l'entrée de ses hôtes :

Intremus, sedite ; male dixi, dico sedete ;
erro per insolitum grammatizare volens.
Nosco tamen logicam ; bene praemeditando probabo
quod Socrates Socrates et quod homo sit homo.

2. Les trois manuscrits connus sont conservés en Angleterre (Cloëtta, p. 86), mais cela, naturellement, ne prouve rien pour l'origine de l'auteur. Il y a une autre circonstance qui pourrait être alléguée pour l'origine anglaise, c'est que les mariages des prêtres subsistèrent, semble-t-il, plus longtemps en Angleterre qu'en France. Ceci, toutefois, ne prouve rien non plus, puisque l'auteur a pu choisir un conte déjà vieus tout en retenant les passages qui n'avaient guère plus de sens, pourvu que ces passages prêtassent à des allusions amusantes.

3. Citons : *Babio ad seipsum. Babio Violae, Babio clam. B. lacrimans. Fama veniens ad Babionem. Hic altercatio inter Fodium et Babionem.*

4. Sur les manuscrits nombreus de *Pamphilus*, v. Cloëtta, p. 88 ss.

scène encore si rudimentaire l'ait exigée. La plupart des manuscrits sont pourvus de notes marginales [1], comme la *comoedia Babionis*, et dans un manuscrit du XIII[e] siècle, qui contient avec le texte latin une traduction vénitienne en prose [2], il y a, en marge, des indications de même nature. Une de ces indications est décisive. Après le discours que Pamphilus a tenu à Vénus (v. 25 à 62) et qu'il termine avec cette prière : (en latin) *Inde precor precibus mitis adesto meis*, ou (en vénitien) *Per la qual causa eu ue prego ke uoi debiai esser humele ali mei pregi*, Pamphilus s'arrête, attendant la réponse de Vénus. Mais comme Vénus ne dit toujours rien, il reprent (v. 63) : *Non mihi respondes, non dictis porrigis aures*, ou (en vénitien) : *O madona uenus, no responde tu ami, eno porci le toi regli ali mei diti*, et en marge on lit : *Ancor parla panfilo a madona uenus.*

Nous avons dit que le *Pamphilus* est tout à fait dialogué. Il y a pourtant un passage qui pourrait sembler bouleverser notre opinion sur le caractère dramatique de la pièce, sur la possibilité d'une représentation par plusieurs personnages. C'est le vers 71 : *Tunc Venus*, « *haec* », *inquit*, « *labor improbus omnia vincit* ». On ne saurait nier, en effet, que l'intercalation des mots *Tunc Venus inquit* au milieu d'un vers, au milieu d'une réplique, ne soit un peu inquiétante à cet égard.

Nous croyons tout de même, en nous fondant sur le caractère dramatique du reste de la pièce (qui comprent 780 vers), que cette intercalation ne signifie rien de sérieux et qu'on peut l'expliquer d'une manière satisfaisante. D'abord la forme du vers varie un peu dans les différents

1. Exemples : *Venus ad Pamphilum, Pamphilus visa Galathea, Galathea Pamphilum amplectens, Galathea a Pamphilo compressa, Anus remeat dicens.*

2. *Il Panfilo in antico veneziano col latino a fronte*, edito et illustrato da A. Tobler, dans l'*Archivio glottologico italiano*, diretto da G. J. Ascoli, vol. X, Firenze, 1886-88, p. 177 ss.

manuscrits. Nous ne citerons que le manuscrit vénitien. Le texte latin a : *Tunc Venus hoc inquid* [1], et la traduction vénitienne porte *en marge* : *mo responde mădona uenus à panfilo*, mais en outre dans la réplique de Vénus : *En quela fiade madona uenus si disse la sourastagante fatiga uence esopercla tute le cause.* Le traducteur a eu la nonchalance, en mettant en marge le nom de la personne qui parle, de garder dans l'intérieur du vers l'intercalation du texte latin, et le scribe latin n'avait eu qu'à mettre en marge les mots *Tunc Venus hoc inquid* au lieu de les garder dans le texte. Mais s'il l'avait fait, un hémistiche aurait manqué, et il n'a pas été assez intelligent pour combler lui-même la lacune. Mais quoi qu'il en soit, le vers malheureus reste. Il y a deus explications possibles. Ou bien c'est par hasard que l'original (inconnu) des manuscrits connus a eu l'intercalation, et d'autres textes inconnus peuvent ne pas l'avoir. Ou bien, et c'est là le plus probable, le poème de *Pamphilus* a dû parcourir différentes phases avant de se présenter comme une comédie à plusieurs personnages : mélange de récit et de dialogue (comme les « comédies » de Vitalis), poème à récitation, par monologues, d'un seul acteur, et enfin poème purement dialogué et dramatique, à plusieurs personnages. L'intercalation en question serait donc une trace de la forme antérieure du poème.

Les « comédies élégiaques » dont nous venons de parler semblent appartenir, pour la plus grande partie, au XIIe siècle. Au XIIe siècle on est arrivé, dans les cercles des clercs, à produire de vraies pièces dramatiques. Cela ne veut pas dire qu'on ait abandonné le genre mixte, les « comédies » à mélange de récit et de dialogues. Un des plus intéressants poèmes du genre appartient à la première

1. Dans une édition imprimée, de la fin du XVe siècle : *Nunc Venus huic inquit* : « *Labor improbus*, etc. V. Cloëtta, p. 93. — Sur les traductions et les remaniements, au moyen âge, de *Pamphilus*, voir Cloëtta, p. 89 ss.

moitié du XIIIe siècle : la « comédie » *De Paulino et Polla* [1] ou *de pertractione nuptiarum*, composée par un certain Riccardo, juge à Venosa, ville natale d'Horace, env. 1230, et dédiée à l'empereur Frédéric II. Polla est une vieille fille de Venosa qui, malgré son âge et ses infirmités, veut se marier avec Paulinus, vieus et infirme comme elle-même. A l'aide de deus béquilles, elle se traîne vers Fulco, un homme généralement estimé dans le pays, pour lui demander ses bons offices. Fulco les lui promet, et nous assistons à des conversations assaisonnées d'intermèdes burlesques et de descriptions grossières. Un soir, en retournant de Paulinus, Fulco est attaqué par des chiens furieus. Il tâche de se sauver en courant, et dans l'obscurité il tombe dans un fossé rempli d'ordures, et doit y rester toute la nuit. Le lendemain on le retrouve méconnaissable ; il est sur le point d'être accusé d'appartenir à une bande de voleurs recherchés pendant la nuit. Il semble, d'après quelques allusions dans le poème lui-même, que le juge de Venosa se soit amusé à décrire des événements réels et des personnes de sa propre connaissance, de son propre pays, que ce sont des caquets de village. Le poème rappèle, à cet égard, beaucoup de bonnes farces françaises du XVe et du XVIe siècle, et peut-être quelque clerc a-t-il imaginé bientôt après d'en faire un remaniement purement dialogué et vraiment dramatique.

III

LES « COMÉDIES ÉLÉGIAQUES » ET LE THÉATRE POPULAIRE DU MOYEN-AGE

Ces « comédies élégiaques » *latines* ont-elles quelque intérêt pour le développement du théâtre populaire *français* ?

1. Éd. Édelestand du Méril, *Poésies inédites*, Paris, 1854, p. 374 ss.

Faut-il leur donner une place dans l'histoire des origines de ce théâtre ?

Des réponses fort différentes ont été données à cette question. Nous ne discuterons pas les opinions anciennes des savants, fondées sur des connaissances plus imparfaites que les nôtres de la littérature en question[1].

Les érudits modernes penchent en général pour le négatif.

M. Petit de Julleville, dont les ouvrages, par la multitude de faits curieus, amusants, et en partie nouveaus qu'ils ont relevés, ont beaucoup contribué à éveiller auprès du public l'intérêt pour le théâtre du moyen-âge, ne daigne même pas discuter sérieusement la question. Pour lui, les « comédies élégiaques » sont « des écrits plus ou moins dramatiques, maladroitement imités de Plaute ou de Térence, et rédigés, en latin, dans l'ombre des monastères, par des lettrés, curieus du passé, qui s'amusaient de ces pastiches laborieus, mais se gardaient bien de les produire dans une représentation publique. Le peuple les ignorait, et, si l'on eût tenté de les lui faire connaître, il n'en aurait pas mieus compris l'esprit que le langage[2] ».

Il serait difficile de dire quelque chose de plus faus de cette littérature latine ; la seule observation qui y soit juste, c'est que le peuple n'aurait pas compris le langage de ces « comédies », mais il n'était pas nécessaire de la faire expressément. Les expressions dont il se sert pour caractériser l'absolue insignifiance des ouvrages qui ont précédé les ouvrages dramatiques des XVe et XVIe siècles : « des

1. Nous ne méconnaissons pas le mérite des ouvrages de Chassang et d'Éd. du Méril, ouvrages dont ont profité tous leurs successeurs ; mais la découverte et la publication de nombre de manuscrits ont ébranlé, à beaucoup d'égards, les opinions de ces savants.

2. *Les comédiens en France au moyen-âge*, Paris, 1885, p. 15 s.

manuscrits poudreus, ensevelis au fond des cloîtres », ne sont guère plus exactes que toutes les autres, puisque l'on sait que ces manuscrits existent et ont existé, au moyen-âge, en grand nombre, en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Danemark même [1], et ont été étudiés dans les écoles par des milliers de clercs, qu'ils ont été copiés et recopiés, qu'ils ont passé de main en main, de pays en pays. On ne s'est pas contenté de lire ces poèmes, ces « comédies », on les a récités, on est allé jusqu'à les représenter devant un public de clercs également capable d'en goûter l'esprit et d'en comprendre le langage.

« La première fois que l'on s'avisa, en France, de jouer une comédie en latin, devant le vrai peuple, non devant des écoliers et des clercs, c'était... en 1502, à Metz..; les assistants se fâchèrent, crurent qu'on se moquait d'eus, et voulurent assommer les acteurs... on recommença le lendemain, mais à huis clos, pour les gens d'église, seigneurs et clercs ». Mais c'est se payer de phrases de distinguer entre une représentation devant « le vrai peuple » et une représentation devant une assistance de gens d'église, de seigneurs et clercs. La comédie qui échoua devant le vrai peuple n'a pas cessé, du jour au lendemain, d'être une comédie, et si le *Pamphilus* ou le *Babio* ont été représentés devant des assemblées de clercs, ce sont des pièces dramatiques.

M. Creizenach [2], le savant auteur de l'ouvrage le plus solide et le plus complet sur l'histoire du théâtre du moyen-âge et de la Renaissance, est un peu hésitant sur l'importance à attribuer, pour le développement du théâtre populaire, aus « comédies élégiaques », tout en leur accordant néanmoins

1. Dans la Bibliothèque nationale de Copenhague il y a un manuscrit (XVe siècle, papier) du *Pamphilus* (Gl. Kgl. Samling, nº 1634, 4º).

2. *Geschichte des neueren Dramas*, I-III, Halle, 1893-1903. Erster Band : Mittelalter und Frührenaissance.

un certain intérêt comme témoignages de l'existence d'un engouement très vif pour l'art dramatique — selon lui mal compris, il est vrai — à une époque où, en fait de théâtre, on ne connaissait que le théâtre religieus.

M. Cloëtta, avec son ouvrage sur la « comédie » et la « tragédie » au moyen-âge [1], a renouvelé tout à fait l'étude des « comédies élégiaques » et son analyse des « comédies élégiaques » est un modèle d'exactitude scrupuleuse.

Les conséquences qu'il tire toutefois de cette analyse sont trompeuses, suite fâcheuse des cadres trop étroits qu'il a donnés à son ouvrage. Il a comparé les « comédies élégiaques » aus comédies antiques et modernes, comparaison stérile et qui a induit le savant à nier la possibilité d'une représentation de nos comédies, même du *Pamphilus* et du *Babio*. S'il les avait étudiées dans leurs rapports avec les mœurs et la littérature du moyen-âge dont elles font partie, surtout avec le théâtre populaire et la poésie des Goliards, les résultats de son examen auraient été tout à fait différents et ses recherches aussi fécondes pour l'intelligence des origines du théâtre comique au moyen-âge qu'elles sont maintenant stériles.

Pour bien établir la place des « comédies élégiaques » dans l'histoire du théâtre populaire, il faut d'abord faire une distinction entre les ouvrages où, à côté du dialogue, on trouve aussi des parties narratives, et les ouvrages purement dialogués (*De clericis et rustico*, *Pamphilus*, *Babio*) ou monologués (*De nuntio sagaci*, *De tribus puellis*, *De tribus sociis*). Les ouvrages de la première espèce n'ont pas été destinés, à l'origine, à être *représentés*. Mais ils ne sont pas, néanmoins, tout à fait indifférents pour l'histoire des origines du théâtre populaire. Les *Aldae comoedia*, *Geta*,

1. *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* I. *Komoedie und Tragoedie im Mittelalter*, Halle, 1890.

Aulularia sont pourvues, dans quelques manuscrits, de notes marginales pareilles à celles de *Pamphilus* et de *Babio*. Cela semble indiquer que quelque clerc a imaginé de les réciter à la manière des poèmes monologués[1]. Que ceus-ci aient été destinés à être récités par un seul acteur qui a su changer de ton, de physionomie, de gestes, cela n'est pas douteus. Ce sont des *monologues dramatiques* : on n'a, pour s'en convaincre, qu'à examiner avec quelque soin le tout petit poème des trois compagnons. Il est vrai que ce monologue est sans notes marginales; mais cela s'explique aisément par la brièveté de la pièce (22 ou 20 vers). La plus longue des « comédies horatiennes », *De nuntio sagaci*, dont seulement un fragment est conservé, en est pourvue dans quelques-uns des manuscrits, et si la *De tribus puellis* n'en a pas, c'est, peut-être, que l'on n'en connaît que trois manuscrits : il est possible que quantité de manuscrits non conservés ou non découverts en aient été pourvus. Quoi qu'il en soit, les notes marginales ne sont pas nécessaires pour qu'un poème soit dramatique ; il est impossible de refuser le caractère dramatique à ces trois monologues, et plusieurs témoignages du moyen-âge semblent prouver l'existence d'acteurs faits pour cette espèce de récitation.

L'épitaphe du mime Vitalis (IXe siècle) porte :

Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum,
et plures uno crederes ore loqui...

1. M. Cloëtta, *o. c.*, p. 130 ss., semble vouloir donner à entendre que les notes marginales des manuscrits des poèmes mixtes (*Amphitryon*, *Aulularia*, la « *comédie* » anonyme à 5 personnages : *Baucis*, etc.) proviennent de copistes voulant imiter l'exemple des poèmes purement dialogués. Mais l'usage des notes marginales de cette espèce est très ancien et remonte aus manuscrits des églogues (v. Traube, dans *Vollmöllers Jahresberichten über die Fortschritte der roman. Philologie*, I, 90). I, n'est donc pas impossible qu'on ait essayé de réciter même les églogues probablement sous l'influence des mimes de l'espèce de Vitalis.

...Ergo quot in nostro vivebant corpore formae,
tot mecum raptas abstulit atra dies [1],

et la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf (env. 1200) donne des préceptes détaillés pour les récitateurs d'où l'on voit qu'ils ont dû savoir représenter différentes personnes, différents caractères l'un après l'autre [2].

Les notes marginales sont donc destinées à faciliter l'orientation de l'acteur, pour qu'il puisse, sans s'arrêter, changer de ton, de physionomie, etc. — *Pamphilus* et *Babio*, pièces purement dialoguées et pourvues toutes les deus de notes marginales indiquant les différents personnages qui parlent, des changements de scènes, etc., ont pu être récités de la même manière; mais il est plus probable qu'ils ont été joués par plusieurs personnes. D'abord, la vivacité du dialogue — les répliques d'un seul mot ne sont pas rares — et la présence en apparence nécessaire de plusieurs personnages à la fois ne semblent pas convenir à une seule personne, un seul récitateur, tandis que cela conviendrait à merveille à une représentation en règle par plusieurs personnages.

Les comédies horatiennes, les monologues dramatiques, occupent donc une place intermédiaire entre les poèmes de l'espèce de l'*Amphitryon* et *Pamphilus* et *Babio*. La littérature que nous étudions ici ne nous apprent ni quand ni comment on s'est avisé d'imiter, dans un cercle de clercs, les procédés des mimes ou jongleurs populaires qui ont dû exister pendant toute la période qui suivit la chute de l'empire romain. Elle ne nous dit pas non plus quand et comment on a imaginé de faire représenter par plusieurs personnes des pièces du genre de *Babio* mais la littérature populaire que nous étudierons plus loin fournit de très

1. *Poetae latini minores*, éd. Baehrens, III, p. 245.
2. Analyse chez Creizenach, *o. c.*, p. 32.

intéressants parallèles à l'évolution constatée ici : poèmes épiques — monologues dramatiques — comédies (farces) à plusieurs personnages.

L'argument décisif pour la représentation par personnages et sur une scène de *Pamphilus* et de *Babio*, nous est fourni par le théâtre populaire lui-même tel qu'il nous apparaît à l'époque de son apogée, au XVe et au XVIe siècle. L'argumentation de M. Cloëtta, sur ce point, est singulièrement guindée, conséquence déplorable du parti pris de ce savant qui ne parle que de représentations au sens moderne et antique de ce mot, jamais au sens du moyen-âge : il a négligé par là le seul point de vue fécond pour l'intelligence de la littérature en question. Après un examen détaillé des changements de lieu, de temps et d'action dans la comédie de *Babio*, il résume ainsi sa conclusion : « dass an die Aufführung eines Stückes, in dem in einem Athemzuge Monate, Wochen vergehen, der Tag in den Abend, der Abend in die Nacht übergeht, die Personen überall und nirgends anwesend sind, wie es gerade passt, der Ort der Handlung im Verlaufe von 30 Versen (319-350) bald auf der Schwelle des Hauses, dann mitten im Garten, dann in Peculas Schlafzimmer, dann wieder im Garten und wieder im Innern dieses Zimmers, und schliesslich wieder vor der Hausthüre ist, in unserem Sinne nicht gedacht werden konnte [1]. » Il est vrai, et personne ne le contestera, que *Babio* n'est pas un drame classique ; mais cela est absolument indifférent pour la question qui nous occupe, savoir si une représentation au sens du moyen-âge est ici possible et si, par conséquent, il existe des rapports entre les comédies latines et le théâtre populaire du XVe et du XVIe siècle. La plus superficielle connaissance du théâtre comique ou religieus du moyen

1. Cloëtta, *o. c.*, p. 101 ss.

âge suffit pour dissiper tous les doutes à cet égard. L'assertion de M. Cloëtta, que « mit Zeit und Ort wird in einer Weise umgesprungen, wie das in einem Drama ganz und gar unmöglich ist », serait juste s'il était question seulement d'une tragédie de Racine; elle est tout à fait fausse pour les mystères, les moralités ou les farces du moyen-âge, où certainement l'observation des trois unités fait le moindre des scrupules des auteurs, des acteurs et des spectateurs [1]; On pourrait même alléguer des exemples tirés des miracles et des mystères en faveur de la possibilité d'une représentation régulière — au sens du moyen-âge bien entendu — de plusieurs comédies élégiaques qui ne sont pas purement dialoguées, par exemple la comédie de *Paulinus* et de *Polla* [2].

Selon moi, on ne saurait douter de l'existence, en France (ou ailleurs), d'une littérature dramatique latine et de représentations théâtrales au XIIe siècle et peut-être même avant ce temps — puisqu'il n'est pas impossible que les ouvrages conservés dans des textes du XIIe siècle remontent à une époque antérieure [3] — et que ces pièces dramatiques offrent les mêmes particularités essentielles, tant pour la

1. Parmi les innombrables exemples de l'insouciance complète à cet égard je ne citerai que *Pathelin*, farce d'une composition relativement très soignée, où il y a changement de scène une vingtaine de fois.

2. Les exemples fourmillent. Citons le miracle de Théophile, de Rutebeuf. Après la scène qui représente la visite de Théophile chez le sorcier Salatin, on lit, dans le manuscrit : « *Or se départ Théophile de Salatin et si pense que trop a grand chose en dieu renoier et dist* », et plus loin : « *Ici T. se repent et va dans une chapele et dist* » etc. (Kressner, *Rustebuefs Gedichte*, Wolffenbüttel, 1885, p. 206 ss.). Ces intercalations sont là pour suppléer aus défauts de l'analyse psychologique et de l'appareil théâtral. De cette manière s'explique aussi l'apparition de Fama, de Vénus, dans *Babio* et dans *Pamphilus*.

3. A cet égard, le fragment latin si curieus, mais malheureusement trop inintelligible, publié par Magnin dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, I, p. 524 ss., serait intéressant comme témoignage de l'existence d'un théâtre séculier avant le XIIe siècle. Mais le fragment est si obscur

forme que pour leurs sujets, que le théâtre populaire des siècles suivants.

Ces pièces latines n'appartiennent pas uniquement à la France : elles appartiennent à la classe internationale des clercs, mais il semble que la plupart aient été composées par des Français [1], hypothèse qui, si elle était vérifiée, expliquerait en France l'apparition précoce de pièces dramatiques populaires.

C'est aus XVe et XVIe siècles que le théâtre populaire en langue française atteint son apogée. Des XIIIe et XIVe siècles il ne nous reste que de très rares pièces qui témoignent de l'existence d'une littérature dramatique populaire. Mais ces pièces — les drames d'Adan de la Hale, la farce du *Garçon et de l'Aveugle*, le *Jeu du pèlerin*, les ouvrages dramatiques d'Eustache Deschamps [2] — apparaissent étrangement isolées, sans rapport visible avec une littérature précédente. Est-ce que cette littérature dramatique, dont plusieurs ouvrages sont d'une perfection étonnante, serait née d'un seul coup ?

Puisque nous avons des pièces dramatiques du XIIIe et du XIVe siècle, extrêmement rares, il est vrai, quelques-unes très accomplies et qui ne paraissent pas des fruits

et la date du manuscrit si incertaine (entre 600 et 1100 !) qu'on ne saurait rien en conclure ; M. Gaston Paris (*Journal des Savants*, 1892, p. 151 s.) y a voulu voir la preuve d'une représentation d'une pièce de Térence ; cette conclusion ne me paraît pas nécessaire. Le nom de Térence était connu ; on le savait auteur de comédies, assez pour joindre son nom à une comédie au sens des comédies élégiaques. Je reviendrai plus loin sur cette question.

1. *Paulinus et Polla* est composé en Italie. *Babio* peut-être en Angleterre ; les trois manuscrits sont tous anglais. C'est aussi un fait intéressant qu'il existe une farce anglaise du XIVe ou du XIIIe siècle, l'*Interludium de clerico et puella* (en anglais), v. Creizenach, I, 400.

2. « *Maistre Trubert* » est dramatique au même sens que les comédies élégiaques.

d'un art encore dans l'enfance, pourquoi sont-elles en si petit nombre ? Il se peut qu'il y en ait eu davantage, que beaucoup aient péri ; peut-être aussi en reste-t-il encore qui n'ont pas été tirées de l'obscurité des bibliothèques. Il se peut, mais ce n'est guère probable : les documents qui font mention de représentations de cette espèce de pièces dramatiques manquent en effet presque totalement. Quoi qu'il en soit, la cause principale de la rareté des pièces dramatiques en langue française antérieures au XVe siècle et de la pauvreté relative du théâtre populaire séculier aus XIIe, XIIIe et XIVe siècles, comparées aus XVe, XVIe siècles, doit être cherchée dans la différence des conditions spéciales de ces deus périodes.

Le développement de la vie urbaine, l'accroissement de la population des villes, l'essor de l'industrie et du commerce créent en effet les conditions nécessaires à l'existence d'un théâtre populaire en donnant un public assez nombreus pour les représentations. L'existence du théâtre religieus, même avant le XIIIe siècle, ne saurait nous faire illusion là-dessus. Il est, par sa nature même, attaché au culte, il en fait même partie. Les acteurs sont des prêtres ; le public, la foule des croyants rassemblés dans l'église. C'est seulement progressivement que le théâtre religieus s'émancipera de l'église, à mesure que le nombre des spectateurs augmentera jusqu'à ne pouvoir plus tenir dans l'église. D'abord composé en langue latine et intimement lié aus textes sacrés, le drame religieus adopte de plus en plus la langue du peuple, s'éloigne de plus en plus des textes bibliques pour sortir enfin tout à fait de l'église, pour être représenté par des amateurs bourgeois, aus frais de la commune ou de quelque particulier.

Mais pour un théâtre comique qui, à quelques exceptions près dont il sera question plus loin, n'avait rien à faire avec

le culte, il n'y avait, aus XIIe, XIIIe et XIVe siècles, qu'exceptionnellement un public suffisant; avant le XIIIe siècle, la population urbaine était trop peu nombreuse, trop opprimée et trop inculte pour faire vivre un théâtre populaire. Les prêtres, les moines, les étudiants, les écoliers, les clercs en un mot, voilà, à cette époque, le « public » des représentations théâtrales, public pour lequel la langue latine s'offrait d'elle-même, public de *Pamphilus* et de *Babio*, public enfin qui fournissait en même temps auteurs et acteurs.

Les comédies élégiaques ont donc pour le développement du théâtre comique populaire la même importance que le drame liturgique et biblique latin pour le développement du théâtre religieus en langue française.

Qu'elles soient sorties de la classe des clercs, c'est ce que prouve d'avance leur langue, et voilà un exemple, entre tant d'autres, de la complexité des éléments de la culture ecclésiastique de ces siècles ausquels appartient la poésie goliarde produite par des clercs de tout âge, de tout rang, par des étudiants déclassés, par des abbés et des évêques.

Citons, à titre d'exemple, *instar omnium*, la production littéraire de Guillaume de Blois, l'auteur de *Aldae comoedia*. Abbé bénédictin en Sicile vers 1170, il composa cette « comédie » qui, à côté de beaucoup de jolis détails, contient des descriptions extrêmement grossières telles que la scène d'alcôve (v. 449-514). Mais ce n'est pas là un ouvrage isolé dans la production de l'abbé, une lettre de 1170 de son frère Pierre nous l'apprent. Ce frère, qui fut plus tard archidiacre à Bath, en Angleterre, était, aus environs de 1170, « *Sigiliarius et doctor regis Guillelmi secundi pueri* » en Sicile, et c'est lui qui a obtenu pour Guillaume l'abbaye sicilienne que celui-ci, du reste, a dû résigner peu de temps après, nous ne savons pas pourquoi.

La lettre dont nous allons citer un fragment a été écrite pour consoler Guillaume de la perte du siège abbatial, et la consolation est vraiment étrange pour être sortie de la plume d'un ecclésiastique de rang élevé... « *Nomen vestrum diuturniore memoria commendabile reddent tragoedia vestra de Flaura et Marco, versus de pulice et musca, comoedia vestra de Alda, sermones vestri et caetera theologicae facultatis opera, quae utinam diffusius essent ac celebrius publicata. Plus honoris vobis accrevit ex vestris operibus quam ex quatuor abbatiis...* [1] » Les deus frères semblent avoir été également adonnés aus « *adulterinis amplexibus mundanae scientiae* » et aus « *nugis et cantibus venereis* » ; mais tous les deus se sont repentis, plus tard, de ces légèretés : c'est encore une lettre de Pierre qui nous l'apprent : « *Ego quidem nugis et cantibus venereis quandoque operam dedi, sed per gratiam ejus qui me segregavit ab utero matris meae, rejeci haec omnia a primo limine juventutis... Repudiatis igitur adulterinis amplexibus mundanae scientiae... illud nobile ingenium fratris mei magistri Willelmi quandoque in scribendis comoediis et tragoediis quadam occupatione servili degenerans salutaribus monitis ab illa peremptoria vanitate retraxi : qui in brevi praeeminens in exercitio doctrinae coelestis fructuosa praedicationis instantia perditi jacturam temporis plenissime restauravit... Omitte penitus cantus inutiles et aniles fabulas et naenias pueriles...* » C'est une vieille histoire : *Junge Huren, alte Betschwester.*

Des milliers de poésies latines au moyen-âge témoignent de la même complexité de sentiments et d'imagination des gens d'église. Quoi de plus significatif à cet égard que la collection de poésies renfermées dans le fameus manuscrit de *Benediktbeuren* en Bavière, les *Carmina burana* [2] ; la plu-

1. *Histoire littéraire de la France*, XV, p. 413 ss., et XXII, p. 51 ss. Cf. Guillelmi Blesensis, *Aldae comoedia*, éd. C. Lohmeyer, p. 5 ss.

2. *Carmina burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer*

part chantent l'amour, le vin, le jeu, le printemps, la Vierge ; quelques-unes sont des satires mordantes contre les puissants de ce monde. Au milieu de ces pièces nous rencontrons un *Ludus scenicus de nativitate Domini* et un *Ludus paschalis sive de passione Domini*.

Les *clerici vagabundi* furent accueillis, le plus souvent avec plaisir, dans les abbayes, aus cours des évêques et des abbés. Ils trouvaient là un public capable de comprendre leur langue et de goûter leur art. Ce public était composé exclusivement d'hommes : c'est ce qui explique en grande partie le caractère de la poésie goliarde, surtout celle qui chante l'amour et la femme. Il y a des errants dont le vagabondage heureus et les poésies naïvement sensuelles ne sont que l'expression d'une jeunesse exubérante, et non pas l'effet d'une faillite morale ou sociale : ils chantent sans effronterie leurs bonnes fortunes :

Clerus scit diligere
virginem plus milite.

Ils osent porter leur cause devant le tribunal d'Amour et en obtiennent la sentence que le clerc est plus propre à faire l'amour « aptior ad amorem » que le chevalier [1]. Mais il y a aussi des clercs déclassés, qui gagnent leur vie à tricher et à voler, des escrocs, des buveurs, des coureurs de filles, des Alfonses dont la conception de l'amour et de la femme est le résultat de leurs expériences amoureuses avec les filles d'auberge et les prostituées; s'ils réussissent quelquefois à séduire une paysanne, acte qui comportait généralement un repas gratuit, plus ou moins copieus

Handschrift des 13. Jahrhundert, herausgeg. v. I. A. Schmeller (1847), 3e éd., Breslau, 1894. (Les chansons allemandes y sont très rares.)

1. Voir surtout le poème charmant *De Phyllide et Flora*, p. 125 ss. — Plusieurs des chansons rappèlent, par leurs sujets, les farces françaises des XVe et XVIe siècles.

selon la circonstance, ç'a été le comble de leurs triomphes amoureus, et il y a, à cet égard, une ressemblance frappante entre les clercs du XII[e] siècle et les curés et les moines des XV[e] et des XVI[e] siècles, du moins s'il faut s'en fier aus témoignages des goliards et des farceurs. La prière goliarde : « *Omnipotens sempiterne deus, qui inter rusticos et clericos magnam discordiam seminasti, præsta quaesumus de laboribus eorum vivere, de mulieribus ipsorum vero semper gaudere* [1] », semble convenir à merveille aus héros des fabliaus et des farces.

C'est en France que nous trouvons les premières et les plus fortes traces de la vie et de la poésie des errants. Cela tient à la fondation des écoles libres et surtout à l'université de Paris, centre d'étude pour les clercs de presque toute l'Europe, mais, en premier lieu, de la France elle-même. Il y eut surabondance de clercs, des étudiants déclassés, surtout parmi ceus qui cultivaient les arts libéraus. La médecine, le droit, la théologie donnent un gagne-pain sûr :

Dat Galenus opes et Justinianus honores,
sed genus et species cogitur ire pedes.

Les pauvres « artiens », la majorité des étudiants, voilà leur sort :

Circa dialecticam tempus cur consumis,
tu qui nullos reditus aliunde sumis ?
Colat, qui per patriam natus est e summis,
dives agro, dives positis in faenore nummis.
Atria nobilium video patere,
Cum legista venerit, dissolvuntur cerae,
exclusus ad januam poteris sedere,
ipse licet venias, musis comitatus, Homere [2] !

Là se trouvent ces auteurs des « comédies élégiaques », de cette littérature des *Dits*, des *Débats*, des *Batailles*, des *Jeux-partis*, des *Fabliaus*, des *Farces*, qui n'est qu'une tra-

1. *Carmina burana*, p. 249.
2. Kauffmann, *Geschichte der Universitäten im Mittelalter*, I, p. 63.

duction française de la littérature latine dont nous venons de parler.

Les « comédies élégiaques » et les autres poésies d'une espèce pareille étaient beaucoup lues au moyen-âge, surtout dans les écoles [1] : le nombre des manuscrits [2], les citations et allusions éparses un peu partout dans la littérature latine du temps [3] le prouvent. Un écolier français du XIIe ou du XIIIe siècle a dû puiser dans la lecture de ces pièces ses notions sur ce qu'il fallait comprendre par « comédie » : les interprétations et définitions de ses manuels et celles de ses maîtres y répondaient à peu près. Leurs sujets lui étaient familiers par ses expériences ou par les expériences, réelles ou prétendues, de ses camarades. Elles étaient amusantes et passablement indécentes... De les écrire, réciter, représenter ou voir représenter au milieu des camarades à les traduire ou imiter en *français*, à faire un monologue dramatique, un dit, une farce, il n'y avait qu'un pas.

Ce pas fut fait. A mesure que les rigueurs des autorités ecclésiastiques augmentaient contre les *clerici vagabundi*, jusqu'à les exclure de l'état ecclésiastique, les priver des privilèges de cet état, défendre aus prêtres et aus moines de leur donner asile [4], ceus-ci devaient, pour gagner leur

1. Surtout le *Pamphilus*, dont, pourtant, la lecture était défendue à Oxford. Cloëtta, p. 157.

2. De Geta, de Vitalis de Blois, on connaît au moins plus de 30 manuscrits, voir Cloëtta, p. 69, note; Creizenach, I, p. 25, note. De l'*Alda*, de Guillaume de Blois, on connaît au moins 12 manuscrits. Sur le *Pamphilus*, v. Cloëtta, p. 89, note.

3. Voir *Histoire littéraire de la France*, XXII, 39 ss., 947 s., Cloëtta, p. 69, note. Le *Pamphilus* fut traduit en français vers 1225 (v. Gaston Paris, *Hist. litt.*, XXIX, 455), en vénitien (v. ci-dessus, p. 20), en italien, en espagnol, en islandais même. Les jongleurs provençaus l'avaient dans leur répertoire, v. Creizenach, p. 381.

4. Du Cange, s. v. *goliardia*, *goliardenses*, a communiqué différents décrets synodaus des années 1223-1310 contre les *clerici vagabundi*.

pain, s'adresser à un autre public : ils devaient réciter ou représenter leurs pièces en *français*. Dans un débat ou fabliau dialogué du XIII[e] siècle [1], l'un des deus adversaires se vante de savoir réciter des pièces latines aussi bien que des pièces françaises : c'est évidemment pour le même usage que l'on a traduit en français, au commencement du XIII[e] siècle, le *Pamphilus*.

Mais au moment où le clerc vagabond devait chercher son public en dehors de sa classe, il devint membre d'une confrérie nombreuse qui, loin de participer aus privilèges des gens d'église, vivait en dehors de toute société régulière : il fit partie de la corporation des *jongleurs*.

IV

LES JONGLEURS ET LE THÉATRE POPULAIRE. ORIGINES DU MONOLOGUE DRAMATIQUE

Le mot *joculator*, *scenicus joculator* est employé, sous l'Empire romain, au sens de *mimus*, *scurra*. Les mimes et les pantomimes survécurent à l'écroulement de la civilisation romaine ; les discussions et les interdictions des conciles au moyen-âge nous en fournissent des témoignages nombreus. A cet élément romain vint se joindre, après l'invasion des barbares, les chanteurs celtiques et germaniques, classe d'hommes qui à l'origine tenaient un rang social

1. *Les deux bordeors ou les deux troveors ribaudz*, Montaiglon-Raynaud, *Recueil général des fabliaux*, Paris, 1808, I, 1. Cf. le curieux passage des *Chroniques de Saint-Denis* : « Il avient aucunes fois que jugleor, enchanteor, goliardois (ɔ : clerici vagabundi) et autres manieres de menesterieus s'asemblent aus corz des princes et des barons et des riches homes, et sert chacuns de son mestier, pour avoir dons ou robes ou autres joiaus, et chantent et content noviaus motez et noviaus diz et risies de diverses guises. » *Hist. de la langue et de la littérature françaises*, p. p. Petit de Juleville, II, p. 96.

infiniment supérieur à celui des *joculatores* tombés dans le mépris. Par suite du nivellement général qui s'est produit entre la civilisation romaine et la barbarie des envahisseurs, les *joculatores* et les chanteurs germaniques se sont fondus peu à peu, au grand détriment, cette fois, de la dernière classe. Exclus de la société des honnêtes gens, les jongleurs menaient une vie de vagabonds, parcourant le pays, hantant les auberges, faisant leur société de la lie du peuple, vivant avec des femmes — les ménestrelles, les jongleresses — méprisées, si possible, encore plus qu'eus-mêmes[1]. Les conditions de leur profession, leur genre de vie expliquent la conception de l'amour et de la femme dont sont empreints la multitude de dits, de fabliaus, de farces, etc. qui ont fait partie de leur répertoire ; il n'est donc pas nécessaire, pour en expliquer la grossièreté, le mépris de la femme, la défiance opiniâtre à l'égard de la vertu féminine, de supposer l'influence des contes orientaus.

Dans le répertoire très varié des jongleurs, nous ne nous occuperons ici que des poèmes de la forme du débat, de la dispute, de la bataille, ou, pour le répertoire des clercs déclassés devenus jongleurs, des poèmes d'un genre pareil, appelés *certamen*, *conflictus*, *altercatio*. Il est probable que ce sont ces récitations que les compilateurs savants du moyen-âge ont pris pour des ouvrages « dramatiques » — à la manière des églogues. Johannes Januensis (XIIIe siècle) explique, dans son *Catholicon*, le mot *drama* (dragma) par : *quaestio sive interrogatio*, *dragmaticus* par : *interrogativus*, et il ajoute que « *quoddam genus loquendi dicitur dragmaticum*,

1. Citons, parmi les désignations nombreuses qui expriment la mauvaise réputation des jongleurs : *parasitus*, *lecheor*, *leno*. Les *Quatre livres des Rois* (éd. Le Roux de Lincy, Paris, 1841, p. 235) traduit *duae mulieres meretrices* par *dous dameiseles menestrales*. V. encore Du Cange, s. v. *histrio*, *jolucator*, etc.

scilicet quod fit inter interrogantem et respondentem et proprie per personas introductas », et « *dragmaticum est quod inter interrogantem et respondentem fit sive versatur, quod scilicet decisum est frequenti interrogatione et responsione, ut in dialectico tumultu* [1] ». L'ancienneté du genre semble être attestée par l'explication que donne Isidore de Séville du mot *orchestra* : *locus ubi duo inter se disputare possent*. L'*Elementarium* de Papias (XIe siècle) explique *orchestra* par : *locus ubi cantabant et psallebant histriones et mimi*, et *scaena* par : *umbraculum ubi poetae recitabant*, autrefois une partie du théâtre, mais maintenant une place entourée d'arbres, *quasi lobia* [2]. Toutes ces explications sont absurdes quand elles sont appliquées au théâtre antique, que les auteurs ne connaissaient pas, ne comprenaient plus : elles deviennent compréhensibles et significatives lorsqu'on suppose qu'elles ont été formulées sous l'impression de ce que les savants ont vu ou entendu. C'est en appliquant naïvement — et selon le procédé habituel au moyen-âge— leurs propres expériences aus problèmes de l'antiquité, que les commentateurs sont arrivés à formuler les définitions et les explications que nous avons citées et qui, alors, au lieu de nous renseigner sur les usages de l'antiquité, peuvent nous donner des informations précieuses et sur l'exercice de l'art des jongleurs et sur les différents genres des ouvrages littéraires que comprenait leur répertoire. Les jongleurs populaires et les clercs-jongleurs avaient dans leurs répertoires, des pièces correspondantes, des débats, des jeus-partis, etc. français et des *certamina*, etc. latins. Au *Conflictus veris et hiemis* attribué à Alcuin et à nombre

1. V. Du Cange, s. v. *drama*, *dragma*, Dieffenbach, *Novum Glossarium lat.-germanicum*, s. v. *dramaticum*. Cloëtta, *o. c.*, p. 25-27.

2. Probablement nous avons là une allusion aus usages des fêtes de mai, dont nous parlerons plus loin.

de poésies latines du même genre correspondent des « débats de l'hiver et de l'été » des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles [1]; les poésies latines, comme les poésies françaises, se rattachent donc à des usages beaucoup plus anciens, surtout à celui de célébrer par des fêtes (fêtes de mai et autres) le retour du printemps ou les autres changements de saison [2].

Il est probable que les débats des saisons sont les plus anciennes des poésies de ce genre; mais d'autres sujets ont été traités de bonne heure de la même manière. Dans les poésies goliardes il y a, à côté des débats de saisons, des débats d'un autre genre, ainsi *Phyllis et Flora*, la dispute du clerc et du chevalier pour savoir lequel d'eus est *aptior ad amorem* [3]. Nous rencontrons en français et même en latin, des disputes allégoriques, la *Bataille des sept arts* de Henri d'Andeli et *Bataille de Karesme et de Charnage*, imitations directes ou indirectes de la *Psychomachia* de Prudence [4]; des débats moins sérieus comme le *débat du vin et de l'eau*, correspondant à un *certamen vini et aquae*. Si ces ouvrages-là ont été récités ou représentés par un récitateur de l'espèce du mime Vitalis ou par plusieurs (deus ou trois) acteurs, au XII[e] ou au XIII[e] siècle, ou même avant, nous n'en savons rien de positif; mais en tout cas ils contiennent des germes dramatiques. Le joli poème *Phyllis et Flora* se retrouve plus tard remanié dans une farce grossière à deus personnages [5];

1. Anatole de Montaiglon et J. de Rotschild, *Recueil de poésies françoises des XV[e] et XVI[e] siècles*, t. VI, p. 190; t. X, p. 41 ss.

2. V. les articles de Gaston Paris dans le *Journal des Savants*, 1892.

3. Ce débat se rattache visiblement aus usages des fêtes de mai, voir plus loin sur le *Jeu de la feuillée*.

4. Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, 1901, p. 376, rappèle aussi les *Noces de la Philologie et de Mercure*, ouvrage beaucoup lu dans les écoles.

5. *Débat d'un jeune moine et d'un vieux gendarme* dans le *Recueil Nicolas Rousset*.

la *Bataille de Karesme et de Charnage* se retrouve au XVIe siècle dans une farce allégorique [1]; aus XVe et XVIe siècles des représentations dramatiques de débats sont mentionnées souvent, quoiqu'on possédât, à cette époque, des ouvrages d'une forme beaucoup plus dramatique [2]; il semble même qu'on a représenté, au XIVe siècle, des jeus-partis [3].

Il y a encore un genre de poèmes appartenant au répertoire des jongleurs qui mérite quelque attention puisqu'il présente un parallèle très intéressant avec les « comédies élégiaques » quant au développement successif d'une forme dramatique. Ce sont les *Dits*, petits poèmes qui traitent des sujets empruntés à la vie quotidienne, par exemple aus diverses professions, celles des fèvres [4], des boulangers [4], des laboureurs [4]; dans ces cas-là, les *Dits* étaient récités à ceus qu'ils concernaient et ne manquent pas, en terminant, de faire appel à leur générosité. Ainsi dans le *Dit des fèvres*, le jongleur s'exprime ainsi :

Et por ce vueil ici proier
a trestoz les feures qui sont,
en quelque lieu que il seront
quand de cest conte orront la fin,
qu'il doignent ou argent ou vin
tout maintenant et sanz respit.

1. *Le testament de Carmentrant a VIII personnaiges, cestassauoir Carmentrant* (ↄ : Carême entrant, mardi gras), *Archiepot Tyre-lardon*, *Lesche froye*, *Caresme*, *Haren Souret* (hareng saur), *Teste daulx* (d'aulx), *Ognion*, *Talhebudin* (Taille-boudin), réimprimé en 1830 par Giraut et Veinant. (« Compose par Abundance (ↄ : Jehan d'Abondance) a grant haste. »)

2. Petit de Juleville, *Répertoire du théâtre comique*, p, 347, 369.

3. Idem, *ibid.*, p. 323. En 1386 on avait appelé à Lille des gens de Douai pour « juer et esbatre jeux de parture ». Il est permis de supposer que jeu de parture signifie la même chose que jeu-parti. Les jeus-partis étaient bien connus dans les villes du Nord, surtout à Arras. On en a conservé 17 d'Adan de la Hale.

4. Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p. 128, 138, 164.

Que Diex les feures mouteplit,
et lor fames et lor enfanz
et lor mesnie et lor serjanz !

Il y a des *Dits* qui exposent les particularités et les qualités de quelque objet, de quelque usage : le *Dit de la maille*, qui nous apprent tout ce qu'on pouvait se procurer au XIIIe siècle pour une maille [1], le *Dit du bon vin* [2], le *Dit des cris de Paris* :

Or vous diray en quele guise
et en quele maniere vont
cil qui denrees a vendre ont.... [3]

Le dit du Lendit rimé :

En l'ouneur de marchandie
m'est pris talent que je vous die,
se il vous plaist, I nouvel dit,
Bonne gent, ce est du Lendit [4].

Les poèmes que nous venons de citer ne sont pas dramatiques à proprement parler, mais il y a d'autres *Dits* qui sont des *monologues dramatiques* et qui semblent tous pouvoir être ramenés à une espèce particulière : le monologue de charlatan. C'est la vie urbaine qui a donné naissance à ce genre de monologues qui nous introduisent dans les usages et les mœurs du XIIIe et du XIVe siècle. On fête, dans quelque ville, une solennité religieuse : en même temps se tient une grande foire ; il y a donc grande affluence d'habitants de la ville et des environs. Si quelques-uns accomplissent pieusement leurs devoirs religieus dans l'église, d'autres sont bien plutôt disposés à s'amuser dans les rues, sur la grande place publique où l'on peut voir les singes

1. Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p. 101.
2. Montaiglon-Raynaud, *Fabliaux*, II, p. 140.
3. Franklin, *Rue et cris de Paris au XIIIe siècle*, 1876, p. 153.
4. Id., *ibid.*, p. 175.

et les ours, des faiseurs de tours de passe-passe, des joueurs de flûte ou de violon, des veaus à sis jambes ou à deus têtes, etc. Partout les crieurs cherchent à attirer, par des formules les unes plus drôles que les autres, l'attention des passants. Debout sur des tréteaus, devant une tente, un homme tient un discours qui retient une foule toujours grandissante dans laquelle on observe des hommes aus figures bandées ou dont les bras, les mains sont enflés, des aveugles ou des borgnes. Ils écoutent le crieur avec une attention particulière ; c'est un « mire » en effet, un marchand d'orviétan, un arracheur de dents, un opérateur de la cataracte. Il guérit toutes sortes de maladies, il a guéri des rois et des empereurs des trois parties du monde. L'un après l'autre, les malades prennent courage, s'approchent, entrent dans la tente d'où l'on entent, peu après, des cris de douleur... Quelque jongleur-poète se sera promené un jour au milieu de cette cohue, écoutant tous ces cris, naïfs, burlesques ou ironiques ; il aura imaginé d'utiliser ce qu'il a vu et entendu, d'en faire un monologue dramatique.

Le plus ancien monologue de jongleur que nous connaissions dans la littérature française est le *Diz de l'herberie* [1] de Rutebeuf, monologue dramatique accompli dont le poète lui-même, ou quelqu'un de ses confrères, et, après lui, une dizaine de générations de jongleurs [2], ont amusé le public :

Seigneur qui ci este venu,
petit et grant, jone et chenu,
. . . je ne vous vel pas decevoir :
bien le porreiz aparsouvoir
ainz que m'en voize.

1. *Œuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIII*e *siècle*, recueillies... par A. Jubinal (Bibl. Elzévirienne), Paris, 1874, II, p. 51-62.

2. Le *Monologue nouveau* (!) *et fort recreatif de la fille basteliere*, d'environ 1540, en est un remaniement. V. E. Picot, *Le monologue dramatique*, p. 143 s. (= *Romania*, XVI, p. 514).

Aseeiz vos, ne faites noise...
Je sui uns mires
si ai estei en mainz empires;
dou Caire m'a tenu li sires
plus d'un estei...

J'ai fréquenté la célèbre école de Salerne et j'ai reçu l'enseignement de l'illustre Trotola, « la plus sage dame qui soit enz quatre parties dou monde ». Que les gens prennent courage et confiance, « car se mes peres et ma mere estoient ou peril de la mort et il me demandoient la meilleur herbe que je lor peulse doneir, je lor donroie ceste. En teil meniere venz je mes herbes et mes oignemens. Qui vodra si en preingne, qui ne vodra si les laist ».

Le *Dit de la goutte en l'aine*, monologue de charlatan du même temps à peu près que le dit de Rutebeuf, est moins spirituel et plus grossier. Le début en est pourtant très vif :

Escoutez tuit et entendez,
qui assez sovent despendez
en chose qui ne vous vaut riens.
Hui vous est avenu granz biens
de mire, se m'en volez croire...
Je suis bon mires de Salerne..

et j'ai été

a Paris et a Montpellier
dont je ving d'escole l'autr'ier... [1]

Le succès des monologues de charlatan a dû susciter bientôt des monologues sur des sujets analogues — des chambrières et des hommes qui savent tout faire. Il y a un monologue provençal de ce genre du XIIIe siècle [2]. De pièces françaises, nous n'avons plus que celles du XVe et du XVIe siècle : *Les Ditz de maistre Aliborum qui de tout se*

1. *Œuvres complètes de Rutebeuf*, III, 192 ss.
2. Picot, *Le monologue dramatique*, p. 125. Publié par Bartsch, *Chrestomathie provençale*, 4e éd., p. 209.

mesle[1], *Watelet de tous mestiers*[2], *Maistre Hambrelin serviteur de maistre Aliborum*, *cousin germain de Pacolet*[3], *Varlet à louer à tout faire*[4], *Chambrière à louer à tout faire*[5], *Monologue d'un clerc de taverne*[6], *Dyalogue de Placebo pour un homme seul*[7]. Tous ces gens-là étalent infatigablement toutes leurs qualités, tout ce qu'ils savent faire, en répétant toujours : « je sçay, je sçay » ; dans le monologue de Maistre Hambrelin ces mots sont répétés plusieurs fois. Dans les monologues de chambrières les allusions équivoques, les expressions graveleuses fourmillent, et dans le *Monologue nouveau et joyeulx de la chambrière despourvue du mal d'amours ou sermon joyeulx de la fille esgarée*[8], de la fin du xve siècle, il n'y a plus que cela. Le *monologue d'un clerc*[9] *de taverne* est un chef-d'œuvre d'esprit et en même temps un tableau très vif des mœurs et de la vie de taverne ; celui de la *chambrière à louer à tout faire* énumère des centaines de qualités et de facultés, énumération qui en même temps forme une peinture minutieuse de la vie bourgeoise du temps :

> . . . Je sçay servir en un besoin
> de matrosne et de sage-femme

1. A. de Montaiglon, *Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles*, t. I, Paris, 1855, p. 33 ss. V. *Nouveau recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles*, p. p. Émile Picot et Christophe Nyrop, Paris, 1880, p. LXXXIII. Les raisons alléguées par les deus savants contre le caractère dramatique de la pièce ne me semblent pas convaincantes.
2. *Recueil de poésies françoises*, t. XIII, Paris, 1878, p. 154.
3. Ibid., p. 170 ss. *Recueil* Picot-Nyrop, p. 199 ss.
4. *Recueil de poésies françoises*, I, p. 75. Les pièces citées sous les numéros 3 et 4 ne sont que des remaniements de *Watelet de tous mestiers*.
5. *Recueil des poésies françoises*, t. I, p. 89 ss.
6. Même recueil, t. XI, p. 46 ss.
7. V. Picot, *Monologue dramatique*, p. 145.
8. *Recueil de poésies françoises*, t. II, p. 245 ss.
9. « Dedans Rouen varletz sont appelez
et à Paris nommez clercz de taverne. »

traitter l'enfant, dresser la trame
pour ourdir toilles et coustils,
deffaire et reffaire les licts
les tourner, remuer la plume,
en un besoin servir d'enclume...
Je sçay marchander, achepter
toutes sortes de marchandises,
empeser collets et chemises...
Je sçay broder, je sçay portraire...
nettoyer, laver, essuyer...
et fourbir bancs, tables, scabelles...
Cuisiniers, tant soyent-ils subtils
au prix de moy rien n'y entendent...
Je me bailleray à l'essay
deux ou trois jours, si on a doute
que je ne fasse, quoy qu'il couste,
tout ce que j'ay dit, encore mieux...
Si madame va en voyage
et soit huit jours sans revenir,
en cela n'y a que tenir;
que si monsieur veut en sa place
me retenir, que je ne face
aussi bien qu'elle ce qu'il fault...

Si les pièces dont nous venons de parler ont été composées probablement par des jongleurs-poètes, il y en a d'autres qui ne sauraient être composées par des jongleurs de profession, tant leur satire est amère, tant les abus qu'elles flétrissent sont sérieus. Ce sont les monologues de soldats fanfarons, dont un au moins est célèbre à juste titre : *Le Franc-Archer de Bagnolet*. A peu près du même temps (env. 1470) est le *Monologue des perruques ou du gendarme cassé* [1], qui est, en quelque sorte, la contre-partie du *Franc-Archer de Bagnolet*, puisqu'il n'est plus seulement une satire amère du fanfaron mais aussi un sombre tableau du sort pénible des

hommes d'armes cassez de gaiges...
Sur les champs portant leurs bagages

1. *Œuvres de Coquillart*, éd. Ch. d'Héricault, Paris, 1857, II, p. 261 ss.

à pié, par faulte de cheval.
Fortune me tient son vassal,
povreté m'a en ses abois...

Lorsque, sous François Ier, les francs-archers, supprimés par Louis XI, furent rétablis, la haine et le mépris du peuple à l'égard de ces soldats improvisés, trop souvent lâches et fanfarons, se réveillèrent, s'exprimant dans des imitations du Franc-Archer de Bagnolet. Nous en possédons deus, le monologue du *Franc-Archer de Cherré*[1], composé en 1523 ou 1524 par Jehan Daniel (Maître Mitou), musicien et organiste à Angers, et en même temps « bon joueur (de farces) sans reproche[2] », et le monologue du *Pionnier de Seurdres*[3], qui tourne en ridicule un paysan enrôlé dans les pionniers. Nous ne dirons rien de ces deus monologues tout à fait réguliers, mais il faut relever, dans le *Franc-Archer de Bagnolet*, une particularité illustrant une des manières dont un monologue peut être changé en farce ou plutôt un des moyens dont maintes fois un jongleur dut faire usage, pour animer la curiosité de son public, et par lequel il arriva souvent et progressivement à représenter, au lieu d'un monologue, une farce entière à plusieurs personnages. Après le vers 35, le texte du *Franc-Archer de Bagnolet* porte : « Cy dit ung quidam par derrière les gens : Cocquericoq », et le franc archer de menacer et de hâbler de plus belle, jusqu'à ce que, saisi d'effroi subitement, il aperçoive un épouvantail. Nous lisons après le vers 189 : « Adonc aperçoit le franc archier un espoventail de chenevière, faict en façon d'un gendarme, croix blanche devant et croix noire derrière, en sa main tenant une arbaleste. » Suit une scène d'une satire sanglante — confession parodique,

1. *Recueil de poésies françoises*, XIII, p. 18 ss.
2. Picot, *Monol. dram.*, p. 161.
3. Émile Picot, *Le pionnier de Seurdres*, Paris (Techener), 1896.

prières, etc. — jusqu'à ce que l'épouvantail tombe par terre. Après le vers 327 il y a : « Cy laisse tomber à terre l'espoventail cellui qui le tient », et peu après : « Cy apperçoit le franc archier, de l'espoventail, que ce n'est pas ung homme », sur quoi le brave guerrier reprent courage. On ne saurait dire exactement si la pièce est un monologue ou si c'est une farce (cf. la pièce latine *De clericis et rustico*), mais lorsqu'une cinquantaine d'années plus tard les deus monologues imités du *Franc-Archer de Bagnolet* furent composés et joués, des farces à plusieurs personnages furent écrites, inspirées, imitées elles-mêmes de notre pièce [1]. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

1. Farce nouvelle à quatre personnages : l'Avantureux et Guermouset, Guignot et Rignot, publiée dans le Choix de farces, sotties et moralités des XVe et XVIe siècles, recueillies sur les manuscrits originaux et publiées par Émile Mabille, I-II, Nice, 1872-73 ; I, p. 161-191. Farce nouvelle de Colin, filz de Thevot le maire qui vient de Naples et qui amène un Turc prisonnier. Ancien théâtre françois, II, 388 ss.

V

LES MONOLOGUES DRAMATIQUES DEVIENNENT DES FARCES

Les monologues dramatiques que nous venons d'examiner ne représentent qu'une faible partie des monologues conservés, et, excepté le monologue du Franc archier de Baignollet, chef-d'œuvre à tous les points de vue, ils ne sont ni les meilleurs, ni les plus intéressants. Notre chois a été dicté par la considération qu'ils ont fait partie du répertoire des jongleurs et que, par là, nous pourrons parvenir à reconnaître une évolution continuelle qui va du *Conflictus* latin ou d'un genre analogue jusqu'aus monologues dramatiques du XVIe siècle, autrement dit que ce sont les traditions des jongleurs qui relient les témoignages de l'existence, constatée à des époques différentes, d'une poésie plus ou moins purement dramatique. Plus loin, nous examinerons plusieurs autres éventualités plus ou moins hypothétiques, mais pour le moment les monologues eusmêmes nous serviront de point de départ pour parvenir au drame complet à plusieurs personnages.

Dans les vieilles éditions imprimées du Franc archier de Baignollet, ce poème est qualifié tantôt de monologue, tantôt de farce, et, fait à noter, c'est justement dans les quatre

premières éditions, imprimées avec les œuvres de Villon, que notre poème porte le titre de monologue, tandis que dans les éditions postérieures à 1550 il est souvent qualifié de farce. C'est peut-être par hasard, mais il est probable pourtant que c'est parce qu'on a reconnu que le poème dépasse les cadres du monologue. D'ailleurs, le titre de farce, pour un drame non-religieus, devient de plus en plus général à mesure qu'on avance dans le XVIe siècle. En effet, le Franc-archier de Baignollet est un monologue en tant qu'il n'y a qu'une seule personne sur la scène. Mais l'épouvantail et le chant du coq produisent pour les spetacteurs comme pour l'acteur le même effet que la présence de deus autres acteurs sur la scène. Comme dans un jeu de marionnettes, l'imagination de l'acteur prête à l'épouvantail des mouvements, une vois, de la vie enfin, et ses propres paroles et ses gestes correspondent aus suppositions de son imagination. Avec une certaine raison on peut donc appeler ce poème une farce à trois personnages.

Dans la « Farce joyeuse très bonne, à deux personnaiges, du gaudisseur qui se vante de ses faictz et ung sot qui luy respond au contraire [1] », nous trouvons un procédé analogue qui montre encore plus clairement comment le genre des monologues a pu se développer successivement en une comédie à plusieurs personnages. Le sot de cette « farce » n'est là que pour entretenir le dialogue par ses contradictions continuelles. Il tient le rôle de l'épouvantail du Franc archier de Baignollet [2].

1. *Anc. théâtre françois*, II, 292, ss.

2. C'est par un procédé semblable que beaucoup de jongleurs auteurs ont fait d'un sujet tiré de la littérature non dramatique un monologue dramatique. Citons le « Monologue fort joyeulx auquel sont introduictz deux advocatz, et ung juge, devant lequel est plaidoyé le bien et le mal des dames » (*Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles*, t. XI,

Les monologues et les farces conservés fournissent des témoignages encore plus évidents de la facilité avec laquelle un monologue était arrangé en farce. Le monologue de charlatan tel qu'il existe déjà au XIIIe siècle (Dit de l'herberie, de Rutebeuf) se retrouve dans la « Farce nouvelle et récréative du médecin qui guarist de toutes sortes de maladies et de plusieurs autres et aussi fait le nés à l'enfant d'une femme grosse et apprend deviner, à quatre personnages, le médecin, le boiteux, le mari et la

176 ss.) imprimé vers 1530. L'existence de ce monologue prouve que le vieus procédé dont nous avons parlé plus haut : un seul récitateur représentant plusieurs personnages ou caractères sans autres moyens d'action que changement de vois (et peut-être d'habits), gestes, etc., est en usage en plein XVIe siècle, en plein épanouissement de l'art dramatique du moyen-âge. C'est un monologue de charlatan ; on pourrait dire aussi que c'est un « dit » allégorique à un degré de perfection plus élevé que les dits des siècles antérieurs. Le jongleur lui-même expose son procédé de la manière suivante :

Car vecy la chaire et refuge
ou se soirra Monsieur le juge
lequel premierement joueray.
Et puis apres je parferay
par ordre chascun personnaige,
Mal-Embouché, Gentil-Couraige,
comme vous verrez aux pourchatz...

Tour de force d'un professionnel ; l'artiste se vante de pouvoir faire tout seul l'ouvrage ordinaire de trois ou quatre acteurs. Que la pièce ait été destinée à être représentée, rien de plus sûr. La fin (« pensez au bancquet de céans ») nous apprent qu'elle a été représentée devant une compagnie joyeuse. L'auteur du monologue ne fait que mettre sur la scène des lieus communs de la littérature didactique et allégorique. Les exemples invoqués par les deus avocats (représentés par le jongleur) pour et contre les femmes sont empruntés, directement ou indirectement, au Champion des dames de Martin Franc, au Triomphe de la cité des dames de Christine de Pisan et au Roman de la rose. Mal-Embouché et Gentil couraige, personnifiés dans l'acteur, sont opposés l'un à l'autre comme dans un débat ou une bataille. Le juge est le seul personnage réel, et c'est lui qui est l'âme dramatique de la pièce.

femme[1] », pièce insipide et insignifiante, composée sur quelques anecdotes de la littérature des fabliaus et de quelques lieus communs de la plaisanterie populaire plus ou moins scabreuse.

Dans la « Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse à troys personnages d'un pardonneur, d'un triacleur et d'une tavernière »[2], sont réunis deus monologues de charlatan et un sujet de fabliau, de façon pourtant que les monologues ont été remaniés et empreints de cette satire conventionnelle des parodies de l'office qui, sous le nom de sermons joyeus, sont conservées en grande quantité pour les XIVe, XVe et XVIe siècles. Ce sont des choses très peu édifiantes que les articles du pardonneur et du triacleur — « le groing du pourceau monsieur sainct Anthoine », « la creste du coq qui chanta cheuz Pylate », « la barbe de Proserpine », « l'oreille d'un pélican », « la pierre de quoy David tua Golias le géand », etc. Ils renchérissent l'un sur l'autre, et c'est à qui pourra crier le plus fort ; ils se querellent sans cesse jusqu'à ce qu'ils s'accordent pour tromper une tavernière, femme d'un excellent arracheur de dents, c'est-à-dire leur collègue.

Des monologues de servante arrangés à la manière d'une farce se retrouvent dans plusieurs farces. Ainsi dans le « Débat de la nourrisse et de la chamberière à troys personnages, c'est assavoir la nourrisse, la chamberière et Johannes[3] », où c'est la présence tout à fait inexpliquée de Johannes qui apporte la vie dramatique. Il est là seulement pour exciter les deus femmes l'une contre l'autre, et il y réussit si bien qu'elles s'accablent d'injures et finissent par se battre. Content de son succès, Johannes a la mal-

1. *Recueil* Nicolas Rousset.
2. *Anc. théâtre françois*, II, 50 ss.
3. *Anc. théâtre françois*, II, 417 ss.

heureuse idée de faire le sergent et de les menacer de la prison, ce qui a pour effet de concilier les deus femmes qui maintenant se tournent contre lui et le rouent de coups. Le rôle de Johannes, ici, est analogue à celui de l'Antechrist dans la farce de ce nom [1]; l'un et l'autre apportent le ferment dramatique.

Dans la « Farce nouvelle des chamberières qui vont à la messe de cinq heures pour avoir de l'eau béniste » [2], une partie est la reproduction textuelle du monologue « Caquet des bonnes chamberières déclairant aulcunes finesses dont elles usent envers leurs maistres et maistresses [3]. » La « Farce nouvelle à troys personnages, c'est assavoir le badin, la femme et la chamberière » [4], a emprunté plusieurs traits et passages aus monologues de chambrière; encore l'auteur y a-t-il inséré une confession de sermon joyeus. La « farce nouvelle très bonne et fort joyeuse de Jeninot qui fist un roy de son chat, etc. » [5], n'est autre chose qu'un monologue d'un valet à tout faire arrangé en farce. Jeninot, le valet à tout faire, présente en outre le type du sot.

Le monologue de soldat fanfaron dont nous avons déjà parlé à propos du Franc archier de Baignollet se retrouve encore dans une excellente farce, une des meilleures qui existent, la « Farce nouvelle de Colin filz de Thevot le maire, à quatre personnaiges, c'est assavoir Thevot le maire, Colin son filz, la femme, le pélerin [6] ». Le vieus maire est fier de son fils qui est soldat et qui, à ce qu'il croit, se bat

1. *Recueil* Nicolas Rousset.
2. *Anc. théâtre françois*, II, 435 ss.
3. *Recueil de poésies françoises*, V, 71 ss.
4. *Anc. théâtre françois*, I, 271 ss.
5. *Anc. théâtre françois*, I, 289 ss.
6. *Anc. théâtre françois*, II, 388 ss., et *Recueil* Nicolas Rousset. Il faut remarquer que les deus éditions diffèrent sensiblement.

contre le Turc. Les exploits merveilleus de ce fils occupent continuellement l'imagination du brave vieillard. Entre une paysanne du voisinage pour se plaindre devant le maire de ce qu'un brigand a tué sa « poule grivelée, celle qui ponnoit les gros œufz »

« Monseigneur, il tua mon coq,
encore prist il deux fromaiges ;
ma foy, c'est ung maulvais garçon ».

Pendant cet entretien, Colin, justement, entre dans la chambre. Le père, réjoui de le voir, commence aussitôt à l'interroger sur ses exploits, mais la femme interront la conversation en disant que c'est Colin qui a tué son coq. Colin doit avouer la vérité de l'accusation et qu'il s'est laissé battre par la femme :

Thevot : Ce fut mal fait à toy
te laisser battre à une femme !
Qu'eusse-tu faict contre un gendarme ?

Colin : J'ai tousjours fuit tel débat
plein de péril et hasardeux...

L'interrogatoire du père est très pénible pour Colin, fanfaron et poltron ; cependant il tient en réserve une ressource de premier ordre : il amène un prisonnier, un Turc :

Thevot : Colin, faict le venir icy
Voyla bien opéré à toy.

Colin : Venez doncques avecques moy,
ou autrement je le lairroy,
car il porte un baston ferré
pour cette cause je le crains...

Après une scène très réussie entre le père et le fils et le prétendu prisonnier turc, il se trouve que ce dernier est un pauvre pélerin paisible. Dans l'une des éditions [1], la pièce finit par cette apostrophe :

1. *Recueil* Nicolas Rousset.

Adieu, Messieurs, ne vous déplaise,
et ne pensez tant à nos fautes
que vous en oubliez les vostres.

La « Farce nouvelle à quatre personnages, l'aventureux et Guermouset, Guillet et Rignot »[1] ressemble beaucoup à la précédente. L'aventurier est un vieus soldat en retraite qui a toujours pour objet de ses exploits guerriers les poules et les canards des paysans. Son ancien camarade, le maire Guillot, est poltron et fanfaron comme lui. La verve comique de la pièce est concentrée dans le tableau d'un duel entre les deus vieus guerriers...

La « Farce joyeuse à deux personnages, un gentilhomme et son page, lequel devient le laquais »[2], est un monologue de soldat fanfaron arrangé en farce au moyen de l'introduction du valet satirique. Le gentilhomme est un des ancêtres de Mascarille.

De ce que nous venons d'exposer il résulte qu'il y a un rapport intime entre le monologue et la farce. Plus haut, nous avons essayé de montrer qu'il y a un rapport direct entre les vieus « dits » et « débats » non dramatiques et la poésie dramatique, surtout les monologues dramatiques. Et partout c'est le jongleur qui transmet la tradition tout en la développant. Ce n'est pas trop dire que c'est le jongleur qui a contribué à faire l'éducation dramatique des comédiens bourgeois des XVe et XVIe siècles.

1. *Choix de farces, sotties, et moralités des XVe et XVIe siècles*, recueillies sur les manuscrits originaux et publiées par Emile Mabille, I-II, Nice, 1872-73, I, p. 161 ss.

2. *Recueil* Mabille, I, 19 ss.

VI

LES SERMONS JOYEUS, LES MONOLOGUES DRAMATIQUES ET LES FARCES

Le sermon joyeus est un genre qui, dans l'évolution de l'art dramatique, joue un rôle au moins égal à celui des monologues dramatiques. Il présente donc un très grand intérêt pour l'histoire du drame aussi bien que pour celle des mœurs ecclésiastiques au moyen-âge.

Un sermon joyeus est un poème qui parodie une partie quelconque de l'office divin, le plus souvent le sermon. Quelques-uns des sermons joyeus conservés ne sont pas dramatiques mais destinés seulement à la lecture. Pour décider si un sermon est dramatique ou non, il faut naturellement examiner le caractère du poème entier, mais en général il y a quelques signes extérieurs qui permettent d'en reconnaître préalablement le caractère dramatique. Le sermonneur s'adresse d'abord à la communauté :

Mes bonnes gens, parlez plus bas ;
escoutez un peu mon sermon
de monsieur saint Veluton...

ou :

In nomine Patris, silence
seigneurs et dames, je vous prie,
car je n'ai pas haute loquence
in nomine Patris, silence !...
Je ne feray qu'une partie
en la colation présente [1])

ou :

...Prenons exemple a Jesuchrist
du premier miracle qu'il fist
ce fut qu'il mua l'eaue en vin ... [2])

1. Discours joyeux des friponniers et friponnières, *Recueil de poésies françoises* I, 147.

2. Sermon fort joyeux de saint Raisin, *Recueil de poésies françoises*, II, 112.

A la fin du sermon vient généralement une nouvelle allocution au public, le plus souvent avec une allusion au sujet du sermon :

> Femmelettes, n'oubliez mie
> de vous mettre en la confrairie
> de monsieur Saint Billouart [1])

ou :

> Mettons nous trestous a genoulx
> a Dieu ne souveigne de vous ;
> ne nous chault comme tout en aille,
> dessus, ou dessoubz, vaille que vaille.
> Dictes amen dévotement [2]).

Le sermon est généralement précédé par un texte latin, récité par l'acteur. Souvent c'est un passage de la bible (« qui bibunt me, adhuc sitient », Eccl., XXIV, 29, point de départ du « Sermon de la Choppinerie » [3]) ou : « Audite verba mea, et vivet anima vestra », Is., LV, 3, au commencement des « grans et merveilleux faictz du seigneur Nemo » par Jehan d'Abondance [4]). Quelquefois le passage biblique cité est étranger au sujet du sermon — c'est peut-être une allusion satirique à un défaut général des sermons sérieus. Mais un passage latin comme celui-ci : « Bibite et comedite, Mathei, undecima, secunda », qui se trouve au commencement du « Sermon joyeux de bien boire, a deux personnaiges, c'est assavoir le prescheur et le cuysinier » [5] ne se trouve pas au lieu cité de l'évangile ; probablement c'est une allusion burlesque aus paroles de la consécration ; en tout cas, la suite avertit aussitôt l'auditoire du but de l'auteur :

1. Sermon saint Billouart, Picot, Monologue dramatique, *Romania*, XV, 365.

2. Sermon joyeux de monsieur Saint-Hareng, *Recueil de poésies françoises*, II, 325.

3. V. Picot dans la *Romania*, XVI, 438.

4. *Recueil de poésies françoises*, XI, 313.

5. *Anc. théâtre françois*, II, 5.

Bibite et comedite. Mathei undecima secunda.
Messeigneurs, faictes paix. Holà !
Les paroles cy proposées
si furent jadis composées
dedans le fons d'ung beau selier,
comme récite sainct Valier
escriptes d'or en lettre jaune
sur ung tonneau de vin de Beaune
au quart livre ad Epheseos,
et furent racomptés et dittes...
undecimo ad Hebreos,
là ou dict monseigneur sainct Pou
qu'on doibt boire jusques au clou,
tandis qu'on a denier ne maille,
et puis après, vaille que vaille,
Dominus, providebis nos.

La parodie va encore plus loin lorsque les textes latins sont absolument étrangers à la Bible, mais néanmoins, par leur seule forme latine et par ce fait qu'ils précèdent un sermon, font penser aus cérémonies de l'église. Je citerai à titre d'exemple quelques passages du « Sermon joyeux et de grande value a tous les foulx qui sont dessoubz la nue »[1].

La pièce commence ainsi : « Icy commence le sermonneur et dit : In nomine Bacchi et Ciphi atque sancti Doli. Amen. Vae qui sapientes estis in oculis vestris. Hec verba Esaye originaliter quinto capitulo scribuntur et recitative ad nostre collationis fondamentaliter exordium assumentur », après quoi suit :

O present assistoire
...et, premiers, dames et seigneurs,
tous bons pions et bons buveurs,
a celle fin que puissions dire
chose de quoy nous puissions rire,
vers Bachus nous retournerons
tous ensemble et le saluerons

1. *Anc. théâtre françois*, II, 207.

d'ung vouloir parfaict et benin
en beuvant ung verre de vin.

« Ve qui sapientes estis etc. »

Affin que je ne soys confus
en mes parolles, je conclus
que troys parties nous ferons.
In prima parte conclurons
qualitatem fatuorum ;
pro secunda nous parlerons
de quantitate stultorum.
Immo, pro tertia parte,
ut nostra reperitur in arte,
de modo eorum vivendi.
Or, chut donc, mot, entendez cy,
ne dictes mot, cheut, paix, hola!
Et vous aultres qui parlez là,
encore fauldra par ma foy
que je vous monstre atout le doy.
Estes-vous foulx ? Estes-vous bestes ?
Regardez le lieu où vous estes.

« Homo cum in honore esset et non intellexerit comparatus est jumentis insipientibus et similis factus est illis. » Suit un tableau de différentes espèces de fous, et à la suite d'un nouveau texte latin : Quomodo nix in estate et pluvia in messe, sic indecens est stulto gloria. Proverbiorum vigesimo sexto capitulo (la citation, cette fois, est exacte), un nouveau tableau d'autres fous, et ainsi de suite après chaque passage latin, qu'il soit exact ou non, qu'il reproduise, avec des altérations plus ou moins burlesques, un passage biblique ou du droit canon ou d'un auteur classique :

...Jaloux tu ne doibs pas estre.
Or sus donc, nouveaulx mariéz,
levez vos cueurs et entendez... :

« Mulier non dicitur meretrix nisi ipsa receperit viginti tria millia hominum. Glossa in capitulo Vidua, distinctione trigesima quarta. »

« Cogitationes hominum vane sunt,

comme dist l'apostre sainct Pol,
que quasi tout le monde est fol. »

Le sermon finit avec cette apostrophe aus assistants :

Or ça, seigneurs, grans et petits,
Il est temps de vous dire adieu.
Se j'ay rien dit, c'est tout par jeu.
Pourtant veuillez-moy pardonner...
Je suis sot et vous estes foulx :
Priez pour moy et je prieray pour vous.

Des sermons conservés, quelques-uns ont pour sujet la vie de certains saints facétieus et très populaires comme celle de Saint Raisin, Saint Bacchus, Saint Hareng, Saint Ognon, Saint Jambon, Sainte Andouille, Saint Velu, Saint Billouart, etc. Quelquefois la satire est assez ingénieuse, mais le plus souvent elle n'est rien que grossière, ordurière même, n'ayant d'autre but que de divertir d'allusions, d'*a priori* et d'*a posteriori*, une société aussi peu scrupuleuse qu'exigeante. D'autres sermons ont un caractère spécial, on pourrait dire savant, qui les désigne comme appartenant particulièrement au milieu des clercs, ainsi les sermons et monologues dramatiques qui ont pour sujet les qualités et les faits de Nemo. Le thème est fort ancien ; il se trouve déjà dans l'*Odyssée* (IX, 366 ss.). Par des voies inconnues il est venu à la connaissance d'un clerc du moyen-âge et sa fortune était faite. Nemo devint le héros, le saint d'un sermon joyeus. Le nom seul de ce saint indique qu'il réunissait toutes les perfections, qu'il était supérieur à Dieu même : Deus cujus irae resistere Nemo potest. A l'époque des discussions scolastiques, Saint Nemo devait avoir un grand succès. Du XIII[e] siècle nous avons un Sermo de Nemine[1] — en latin, et en prose, un sermon joyeus mais non dramatique, — où l'auteur a

1. *Anciennes poésies françoises*, XI, 314-320.

recueilli une foule de passages bibliques en l'honneur de ce saint merveilleus. Le sermon commence avec une imitation du début de l'Épître aus Hébreus : « Multifarie multisque modis, karissimi, loquebatur Deus per Prophetas qui, velud in enigmate et quasi nebulosa voce unigenitum Dei filium pro redimendis laborantibus in tenebris et umbra mortis sedentibus preconizaverunt. Novissimis autem diebus per suam sanctam Scripturam palam alloquitur, et beatissimum Neminem, ut sibi comparem, ante secula genitum, humano tamen generi... incognitum fere, predicat, enucleat et testatur...»

Saint Nemo est contemporain de Dieu lui-même. « Nemo ascendit in celum, Nemo deum vidit, Nemo novit patrem, Nemo loquitur in Spirictu sancto, Nemo potest hec signa facere que tu (i. e. Jesus) facis. Deus claudit et Nemo aperit, Nemo utiliter servit duobus heris, Nemo sine crimine vivit, ex omni parte beatus est. » Selon le droit canonique, Nemini permittitur habere binas uxores, Nemo centempnat ecclesiastica judicia, Nemo enfin est au-dessus du pape lui-même, puisque tous les privilèges, concessions et indulgences émanés du souverain pontife portent toujours : « Presentis autem nostre concessionnis paginam Nemini liceat infringere. »

Ce genre d'esprit devait être beaucoup cultivé par les clercs ; aussi existe-t-il plusieurs autres sermons facétieus en latin du même genre que le Sermo de Nemine [1]. Bientôt le théâtre populaire s'en empara. La meilleure adaptation en français est celle de Jehan d'Abundance : « Les

1. Sermo seu dictamen contra abstinentiam seu jejuniam, Lectio Danielis prophetae, Sermo non inelegans de Sanctissimo fratre Invicem, publiés tous les trois par Wattenbach, *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, 1866 et 1868. V. d'ailleurs *Anc. poésies françoises*, XI, 313 ss.

grans et merveilleux faictz du Seigneur Nemo, avec les privilleges qu'il a et la puissance qu'il peult avoir depuis le commencement du monde jusques à la fin »[1]. Le monologue a conservé le caractère de sermon joyeus :

« Audite verba mea et vivet anima vestra », Esaye, 4 (c.-à-d. LV, 4). Esaye escript en son livre :

Escoutez, se vous voulez vivre.
Dévotes gens qui cy ensemble
estes...
J'ay, s'il vous plaist, intention
de faire une collacion
ici, non pas pour vous apprendre,
mais pour délectation prendre
car je le fais principalement
pour votre resjouissement.
or faictes paix quant je liray,
ou autrement je me tairay...

Généralement les faits et les vertus de Nemo sont choisis dans un dessein plus burlesque que dans le sermon latin.

Le sermon de Jehan d'Abundance a dû avoir beaucoup de prédécesseurs, sinon avec le même sujet, au moins avec des sujets analogues. Parmi les ouvrages conservés du même genre on peut citer, du milieu du xve siècle, le Dict de Chascun[2], sermon dramatique dans lequel sont énumérées les choses que chacun fait. Plusieurs moralités et farces se sont inspirées de la même idée fondamentale, ainsi la « Moralité à IV personnages : Chascun, Plusieurs, le Temps qui court et le Monde »[3], la « Farce nouvelle,

1. *Anciennes poésies françoises*, XI, 329.

2. *Anciennes poésies françoises*, I, 218 ; Picot, *Romania*, XVI, 450. Comparez les pièces anglaises et allemandes sur Nobody, Every man, Niemand, etc.

3. *Recueil de farces*, I-IV, éd. Le Roux de Lincy, Paris, 1837, n° 36 (IIIe vol.).

tresbonne, moralle et fort joyeuse, a troys personnaiges : Tout, Rien et Chascun »[1] :

Tout : Il est bien heureux qui a Tout...
prisé il est en Tout, par Tout...
Tout je suis, nulluy ne me het !
Chascun se veult de moy fournir,
car je puis le pouvre garnir,
lyesse tenir...

Rien : Il est très bien ayse qui n'a guiere,
encore plus aise qui n'a Rien.
Qui n'a Rien ne se soulcie ;
il n'a point peur de perdre Rièn...

Une grande partie des sermons joyeus ont pour sujet les ruses et les caprices des femmes, ainsi le « Sermon ...auquel est contenu les maulx que l'homme a en mariage »[2], qui contient les passages substantiels des Quinze joies de mariage, arrangés en sermon ; « sermon pour une nopce, autrement dit Discours joyeux pour avertir la nouvelle mariée de ce qu'elle doit faire la première nuict, ou Plaisant discours et advertissement aux nouvelles mariées pour se bien et proprement comporter la première nuict de leurs nopces » de Roger de Collerye[3], etc.

Les sermons joyeus devaient occuper une place assez importante dans les amusements publics et privés de l'époque. Ils n'exigeaient souvent ni théâtre ni mise en scène ; on pouvait les produire dans les assemblées des sociétés badines, dans les réunions des clercs du Palais, dans les repas et spécialement dans les repas de noces.

Dans le « Sermon auquel est contenu les maulx que l'homme a en mariage », l'auteur énumère parmi les charges imposées au fiancé l'obligation d'appeler des « mestriers et farseurs ». Le « Nouveau et joyeux sermon contenant le

1. *Anc. théâtre françois*, III, 199.
2. *Recueil de poésies françoises*, II, 5.
3. *Œuvres de R. C.*, éd. Charles d'Héricault, 1855, p. 111.

ménage et la charge de mariage, pour jouer à une nopce, a un personnage »[1] énumère toutes les choses nécessaires dans un ménage ; il est du genre des monologues mentionnés au chapitre précédent et se rattache aus « dits » non dramatiques des XIIIe et XIVe siècles qui, à leur tour, sont des remaniements, faits par des jongleurs, de pièces latines antérieures dues aus clercs (comme le « De ustensilibus du XIIe siècle[2]).

Le « Sermon fort joyeulx pour l'entrée de table »[3] appartient également au répertoire des jongleurs ou farceurs que l'on engageait pour égayer les repas. Il est divisé en deus parties : le Benedicite et les Grâces :

Benedicite, Dominus.
Par ma foy, je n'en diray plus,
Si vous n'escoutez tous ensemble.
Escoutez ! Le pape vous mande
a entre vous trestous salus,
et veult que vous soyez absoublz
et m'envoye par devers vous
affin que je vous dye deux motz...
A Dieu vous dis, car je m'en voys.

Il revient pour dire grâces :

...Je retourne dire graces :
Je vous les feray ung peu grasses...

promesse qu'il tient fidèlement. Après boire, les convives accordent aus farceurs des libertés illimitées.

Le « Sermon d'un cartier de mouton »[4] est un sermon de jongleur caractérisé. Il semble provenir de Rouen (env. 1515) et être composé pour être récité dans les tavernes

1. Picot-Nyrop, *Nouveau recueil de farces françaises*, p. 191.

2. B. Hauréau, *Notices et extraits de quelques mss. latins de la Bibl. nat.*, III, 189.

3. *Recueil de poésies françoises*, II, 146.

4. *Recueil* Le Roux de Lincy, t. I, nº 2.

pendant que les consommateurs mangent et boivent. Le pauvre farceur désire un cartier de mouton :

Au nom d'un cartier de mouton
pour faire branler le menton...
d'un bon pot de vin de Bourgogne
pour refaire à tous nostre trongne...
soyez vous bénis et absoublz...
Or vos, oués qui soupatis;
prio vos qui escoutatis,
ouvrant grandos horeillibus...

Le latin macaronique est justifié dans la bouche d'un pauvre farceur : l'effet burlesque n'en devient pas moindre. La pièce finit par une prière directement adressée aus assistants :

Y fault faire ma departye.
Je ne veux point de patenostres,
mais vous jourés de vos menotes
envers moy, et vous montrés frans.
Vous me donrés VII ou VIII frans,
ou huict ou IX gros de Mylen :
Dieu vous en doinct la grace. Amen...

Semblablement aus monologues dramatiques mentionnés plus haut, dans lesquels il était possible de reconnaître une évolution continue vers la véritable farce à plusieurs personnages, les sermons joyeus offrent plusieurs exemples d'une évolution analogue. La « Farce nouvelle de Frère Guillebert très bonne et fort joyeuse à quatre personnages, c'est assavoir frère Guillebert, l'homme vieil, sa femme jeune et la commère »[1] n'est que la fusion d'un sermon joyeus et d'un sujet burlesque de fabliau. Il en est autrement du « Sermon joyeux de bien boyre, à deux personnaiges, c'est assavoir le prescheur et le cuysinier[2] » qui se rapporte à un sermon ordinaire, comme la « Farce du

1. *Anc. theâtre françois*, I, 305.
2. *Anc. theâtre françois*, II, 5.

gaudisseur qui se vante de ses faictz et ung sot qui luy respont au contraire » se rapporte à un monologue dramatique. Et si l'on compare le « Sermon joyeulx d'un ramoneux de cheminées »[1] à la « Farce d'un ramonneur à quatre personnaiges. . »[2], on voit que non seulement le sujet est commun aus deus pièces, mais on retrouve, dans la farce, des strophes entières du sermon. Dans la farce sont introduites deus femmes dont les réflexions et l'entretien avec le ramoneur apporte un peu de mouvement qu'on ne saurait appeler dramatique mais qui en tout cas fait sortir la farce des cadres du monologue. Le procédé, ici et dans le Sermon de bien boire, est le même que celui dont nous avons parlé plus haut à propos de la farce du gaudisseur et du Franc archier de Baignollet. D'ailleurs c'est un peu à tort que le Sermon d'un ramoneur est appelé sermon ; il présente une affinité très marquée avec les monologues de charlatan ou de valet à tout faire, témoignage assez intéressant de la facilité avec laquelle un monologue dramatique et un sermon joyeus peuvent se rapprocher jusqu'à se confondre, et en réalité et dans l'opinion générale. Quelques farces insignifiantes telles que la « Farce des femmes qui font escurer leurs chaulderons et deffendent qu'on ne mette la pièce auprès du trou »[3], la « Farce du pect »[4], « Farce d'un chauldronnier »[5] n'ont dans leur forme rien de ce qui constitue un sermon joyeus, mais on y retrouve le même genre d'esprit que dans les « Sermons de saint Billouard », « saint Velu », etc.

De ce que nous venons de dire, il ressortirait que les Sermons joyeus, faisant partie de la tradition littéraire et

1. *Recueil de poésies françoises*, I, 235.
2. *Anc. théâtre françois*, II, 189.
3. *Anc. théâtre françois*, II, 90.
4. *Ibid.*, I, 94.
5. *Ibid.*, II, 105.

professionnelle des jongleurs, tiennent leur place bien marquée dans l'évolution de l'art dramatique du moyen-âge. Mais à part cet intérêt si important qu'il soit, les sermons, par la lumière qu'ils jètent sur certains côtés des mœurs et de la conception de la vie du moyen-âge, nous expliquent plusieurs des propriétés des farces et des autres genres dramatiques qui à première vue seraient inexplicables.

VII

SINGULARITÉS DANS L'OFFICE DIVIN AU MOYEN-AGE.

Un examen de l'origine de l'histoire des sermons joyeus suppose une certaine familiarité avec les mœurs du temps, spécialement la vie religieuse qui, empreinte par l'élément clérical et savant, diffère profondément de la société laïque moderne.

Dans un sermon joyeus on trouve généralement, soit au commencement soit à l'intérieur de la pièce, des passages plus ou moins authentiquement bibliques. Ces passages *latins* dans les monologues *français* jouent à peu près le même rôle que les passages *français* dans les textes liturgiques ou les sermons *latins* ; ils caractérisent le sermon joyeus comme une parodie, comme un travestissement. L'usage de glisser dans le texte latin des mots de la langue maternelle est probablement aussi vieus que l'usage du latin dans l'église. Du XIIe siècle et des siècles suivants existent non seulement une foule de textes où le latin est mêlé de français, mais aussi des préceptes et des défenses officiels assez curieus à plus d'un point de vue.

C'est la vie de saint Etienne selon les Actes des Apôtres qui a donné naissance à quelques-unes des plus anciennes *épîtres farcies* connues. Saint Etienne était le patron des diacres ; aussi l'église permit-elle aus jeunes

clercs certaines libertés, dans l'église même, pendant la fête de ce saint, libertés ausquelles nous reviendrons plus loin. Pour le moment, il suffit de relever que les jeunes clercs profitaient de la permission pour intercaler entre les passages des *Acta* récités à l'office, le jour de saint-Étienne, quelques strophes en français pour résumer le texte latin [1]. On a conservé deus épîtres farcies de cette espèce, du XIIe siècle [2], et l'usage était autorisé. A Soissons « epistolam debent cantare tres subdiaconi indutis omnibus indumentis : Entendez tuit a cest sermon [3] ». Odon de Sully, évêque à Paris vers 1200, prescrit : « epistola cum farcia dicetur a duobus in cappis sericeis [4] ». Bientôt on fit de même dans les fêtes d'autres saints qui, de manière ou d'autre, étaient en rapport avec les écoliers ; on a des épîtres farcies de l'Épiphanie, de saint Jean-Baptiste, des Innocents, de saint Thomas, de saint Blaise, etc. [5]. Aussi les sermons ordinaires adoptèrent l'usage. Dans un sermon du frère Dominicain Durand (vers 1300) à Paris on lit : « Notandum quod magni domini volunt habere juxta cameram suam *garde-robe* ; sic Dei filius, licet haberet cor beatae Mariae pro camera in quantum Deus, voluit tamen ejus uterum pro *garde robe* » [6]. On comprent aisément pourquoi l'auteur, faute d'un mot latin correspondant, a mis ici le mot français, mais la grossièreté de pensée et de langage reste la même, et se retrouve dans des centaines de sermons du temps. Dans un sermon anonyme d'environ 1300 le mélange est plus accusé :

1. G. Paris, *Hist. de la litt. fr. au m.-â.*, 1890, p. 209.
2. *Romania*, XVII, 108.
3. D. Martène, *De antiqua ecclesiae disciplina*, I, 3, 2.
4. *Hist. lit.*, XIII, 108.
5. V. L. Guibert, dans le *Bulletin historique et philol. du comité des travaux histor. et scientif.*, 1887.
6. B. Hauréau, *Notices et extraits de quelques ms. latins*, III, 82.

« Primo movet (Christus) ad mundam conscientiam, ut habeat mundum domicilium, il demande pour son ostel neste conscience, et pour ce il veust que nous soions de saincte vie. Ideo dicitur Præparate. Nota quando coquus scit quod dominus prae aliis diligit unum ferculum, solet id prae aliis praeparare ; certe nihil Dominus diligit nisi cor ; unde ipse dicit : Fili praebe cor tuum mihi ; et ideo debet prae aliis plus curare de corde. [1] »

De bonne heure les gens d'Église ont protesté contre le mélange dans le service liturgique. Le concile de Trèves de 1227 prescrit :

« Item præcipimus ut omnes sacerdotes non permittant trutannos et alios vagos scolares aut goliardos cantare versus super Sanctus et Agnus Dei in missis, quia ex hoc sacerdos in canone quam plurimum impeditur, et scandalizantur homines audientes. [2] »

Ici, la défense est due au scandale produit par les goliards qui prenaient part à l'office, mais quelquefois aussi l'usage se trouve interdit pour d'autres causes. Ainsi l'archevêque de Rouen, visitant vers 1250 les religieuses de l'ordre de la Trinité à Caen, et les entendant « cantare lectiones cum *farsis* in festo Innocentium », y porta défense [3]. Malgré toutes les défenses, l'usage persista durant beaucoup de siècles. La susceptibilité des supérieurs ecclésiastiques est fondée et se comprent aisément. Un passage français rencontré ou entendu inopinément au milieu d'un sermon solennel en latin, surtout si ce passage se rapporte aus réalités triviales ou ignobles de la vie quotidienne, produira presque toujours

1. Hauréau, *o. c.*, IV, 96.

2. Mansi, *Sacror. concil. nova et ampl. coll. etc.*, Flor., 1759, XXIII, c. 33.

3. Du Cange-Carpentier, *Gloss.*, 1766, t. V II, col. 364.

un effet comique [1], et c'est en exploitant systématiquement cette observation de la force comique du contraste que les clercs d'abord et puis les autres auteurs ont créé ces ouvrages d'un comique conventionnel qui abondent dans la littérature du moyen-âge et principalement dans la littérature dramatique.

L'expression la plus élémentaire que se donne l'esprit comique, c'est la *parodie*. Pour la question qui nous occupe c'est surtout la fête de l'âne et des fous qui présente à cet égard un intérêt réel. Nous n'entrerons pas, ici, dans le détail des origines et de l'histoire de cette fête singulière qui remonte sans doute aus saturnales de l'antiquité. Au XIIe siècle et aus siècles suivants la fête apparaît très souvent empreinte d'une parodie extrêmement licencieuse des parties les plus solennelles de l'office. Or, parodier sérieusement le saint sacrement, le sermon, l'évêque, etc., aurait été blasphémer ; par conséquent il faut chercher une autre explication de l'usage.

L'idée fondamentale de la fête des fous n'est pas exclusivement chrétienne, puisqu'elle apparaît dans les saturnales romaines et ailleurs. Pourtant la fête des fous dans l'Eglise chrétienne du moyen-âge trouve en quelque sorte son explication, en tout cas son affirmation ou son prétexte, dans l'essence même de la doctrine chrétienne, dans cette « Umwertung aller Werte » que les Evangiles proclament avec tant d'éloquence. Les paroles du *Magnificat*, surtout : « . . . deposuit potentes de sede et exaltavit humiles, esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes », ont donné prétexte à la fiction singulière par laquelle, à la fête des

1. « Linguis religiose favet populus dum orationem tantum percipit latinam : omne ignotum pro venerando habetur. Audito repente sermone illo quo ad vitae communem usum quisque utitur, stupescit, subridet, et ipse, quasi soluta fascinatione, propriam vocem cachinnans extollit. » Des Granges, *o. c.*, p. 15.

fous, les enfants de chœur, les sous-diacres, etc., deviennent les maîtres, et où la sagesse devient de la folie. Parmi les clercs futurs on élit un « papa fatuorum », un « abbas stultorum », un « episcopus puerorum ». Tout est parodié : le pape, l'évêque, le sermon, le saint sacrement, tout l'office. On danse, on mange, on boit, on rit, on chante dans l'église ; il y a des processions grotesques, indécentes, tout va sens dessus dessous. Il est impossible de faire un tableau d'ensemble de la fête ; il n'en existe pas ; il n'en est fait mention qu'en passant ; on y fait des allusions comme à une chose bien connue de tous [1].

Les conciles sont infatigables à proscrire les abus. Le mot même de fête des fous n'apparaît, que nous sachions, qu'au v[e] siècle, mais la chose elle-même a dû exister dès les premiers temps de l'église occidentale. Le concile de Châlons, en 639, la vise probablement dans le décret suivant : « Valde omnibus nuscetur decretum, ne per dedicationes basilicarum aut festivitates martyrum ad ipsa solemnia confluentes obscina et turpea cantica, dum orare debent, aut clericus psallentes audire cum choris fœmineis turpia quidem decantare videntur [2]. » Aus siècles suivants, les défenses se multiplient, mais sans résultat. Encore au xv[e] siècle, les abus devaient être en pleine vigueur. En 1444, la Faculté de théologie de Paris écrivit une lettre-circulaire aus prélats et aus églises de France, portant défense contre la superstitieuse et scandaleuse coutume appelée la fête des fous. Il s'y trouve un résumé des scandales et des sacrilèges qui se commettaient dans les églises à l'occasion de la fête. Les ecclésiastiques y paraissaient avec des masques à barbes

1. Du Cange-Carpentier, s. v. festum et calendae.

2. Voir le curieus petit recueil de Groeber *Zur Volkskunde aus Concilbechlüssen und Capitularien*, Hrrn. Geh. Rath, Prof. D[r] K. Weinhold zum 26. October 1893 dargebacht. Mansi, *o. c.*

ou en habits de femmes, ou vêtus comme les fous, se livrant à des pantomimes ; ils élisaient un évêque ou archevêque qu'ils revêtaient d'habits pontificaus et lui faisaient donner la bénédiction ; ils célébraient l'office en habits séculiers ; ils dansaient dans le chœur et y chantaient des chansons obscènes ; ils y mangeaient et jouaient aus dés ; ils y faisaient des encensements avec de la fumée de vieus souliers qu'ils brûlaient ; ensuite ils se promenaient dans les villes, *sur les théâtres*, et *dans des chariots*, et pour faire rire le peuple ils prenaient des postures indécentes et proféraient des paroles bouffonnes et impies. Les ecclésiastiques que visait la circulaire ripostèrent, et leur réponse est intéressante en ce qu'elle explique évidemment, dans une certaine mesure, l'existence du singulier usage. Nos prédécesseurs, disaient-ils, ont permis ces fêtes. « Nous ne faisons pas toutes ces choses sérieusement, mais par jeu pour nous divertir selon l'ancienne coutume, afin que la folie qui nous est naturelle s'écoule une fois par an. Les tonneaus de vin éclateraient si on ne leur donnait de l'air quelquefois ; nous sommes de vieus vases que le vin de la sagesse ferait rompre, si nous le laissions cuver par une dévotion continuelle au service divin... C'est pour cela que nous consacrons quelques jours aus jeus et aus bouffonneries. »[1] La réponse donne à réfléchir ; il y a là bien de la sagesse humaine ; il y a une grande différence selon qu'on regarde une chose d'en haut — pour les savants théologiens, la fête des fous était une coutume superstitieuse et scandaleuse — ou qu'on en est soi-même ; en ce cas, c'est un jeu innocent, un exercice nécessaire même...

La parodie ecclésiastique a dû, de bonne heure, dépasser

1. Adolphe Fabre, *Les clercs du Palais*. Recherches historiques sur les Bazoches des Parlements et les Sociétés dramatiques des Bazochiens et des Enfants sans-souci. 2e éd. Lyon, 1875, p. 218.

les limites de l'église. Ce sont des clercs qui écrivent la littérature du temps. et leur expérience dans l'art de la parodie, ils en feront bientôt usage hors de l'église. La « Sequentia falsi Evangelii secundum marcas argenti » ou le « Sermo de Nemine », le prototype latin du sermon-monologue de Jehan d'Abundance, ont dû être conçus d'abord pour une fête des fous dans une église. L'idée même de faire de Nemo un nom propre et de lui attribuer tout ce qui n'est permis à personne, tout ce que personne ne peut, ne sait, etc., correspont très bien au principe de la fête des fous. Le Sermo de Nemine est en prose, circonstance en faveur de l'origine ecclésiastique de la pièce. C'est seulement à l'époque où les « fous » professionnels ou les jongleurs, hors de l'église, s'en emparèrent que la forme rimée fut adoptée. Par plusieurs sermons joyeus d'un sujet analogue on est arrivé à des pièces d'un esprit plus populaire et plus grossier. Je cite, à titre d'exemple, le « Sermo non inelegans de sanctissimo fratre Invicem » [1]. Le « Sermo seu dictamen contra abstinentiam seu jejunium » [2] est déjà un peu graveleus. Les sermons de saint Bacchus, de saint Raisin, de sainte Oie et, à plus forte raison, ceus de la sainte Andouille, de saint Billouard, etc., semblent devoir être on ne peut plus étrangers à toute origine ecclésiastique, et pourtant il est fort probable que leurs prototypes latins ont été récités dans les églises par des goliarts et peut-être par des sous-diacres. Le Pater et le Credo ont été parodiés, et les parodies reparaissent dans la « Patenostre de l'usurier », « de l'amour », dans le « Credo du ribault », « de l'usurier », etc. [3]. Il est probable que les prototypes latins de ces parodies ont été entremê-

1. P. p. Wattenbach dans *Anzeiger fur Kunde der deutschen Vorzeit*, 1868, col. 39.

2. P. p. Wattenbach, *Anzeiger*, etc., 1866, col. 393.

3. Barbazan et Méon, *Fables et contes*, IV, 106, 441, 445, 99.

lés, déjà dans les églises, de mots français ou de phrases entières en français pour augmenter l'effet comique. « La letanie des bons compaignons »[1], imprimée dans sa forme actuelle en 1545, mais sans doute beaucoup plus ancienne, nous montre le genre dans une phase transitoire. Nous en citons quelques strophes :

... De tonnoirre, pluye et deluge
et de sentence de fol juge
Et d'estre a tort emprisonné
Libera nos, Domine.

Des ennemis qui nous font guerre
qui nous détruisent nostre terre
et le bien qu'on nous a donné,
Libera nos, Domine.

Peccatores, te rogamus, audi nos — Ayons vin fraiz.
Donnez nous perdrix et pigeons,
graces gelines et cochons,
et nous remples de vin nos potz
Te rogamus, audi nos...

Oremus.

Dieu Bacchus, nostre tres grant maistre
veuillez les suppostz recongnoistre ;
donnes nous les proprietez
que ne soyons point desgoutez,
et que toujours, soir et matin,
nous trouvons bon chair, pain et vin
entre le nez et le menton,
In secula seculorum.
Amen.

Une composition semblable se trouve dans le « De profundis des amoureux »[2] :

... Sustinui tant de douleurs ;
voilà comment suis guerdonné ;
quant en amours y a erreurs
qui est cause ? Te Domine.

1. *Recueil de poésies françoises*, VII, 66.
2. *Recueil de poésies françoises*, IV, 206.

Quantes peines *sustinuit*
mon corps, depuis que tant l'ayma ;
touiours y pense, et jour et nuyt
bien patit *anima mea*
... *Sicut erat*, ainsi seray,
in principio veuille ou non,
et nunc et semper l'aymeray
in secula seculorum.
Amen.

Ce que nous venons de proposer, pour expliquer la parodie ecclésiastique, est confirmé en quelque sorte par les recueils de sermons conservés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Nous y trouvons bien des expressions de ce rapport familier entre les hommes et les choses sacrées, qui expliquent en partie les plaisanteries grotesques de la fête des fous. Les blasphèmes apparents ne sont en réalité que l'expression d'une espèce de bonhomie joviale, d'une malice naïve ou d'une gaucherie niaise. Dans les sermons même de saint Bernard ou de Maurice de Sully il y a, à côté des pensées profondes, des méditations sublimes, bien des comparaisons, bien des expressions d'une grossièreté ou d'une fadeur incroyables. Les plus grands orateurs du moyen-âge n'ont pas dédaigné de provoquer le rire dans l'église même. Au XIIIe siècle, avec les ordres mendiants, la grossièreté des sermons augmente ; les frères prêcheurs, pour attirer les foules, ont dû adapter les expressions et les idées de leurs sermons à la mesure de leurs auditeurs.

On a beaucoup discuté la question si les sermons conservés ont été prononcés tels que nous les connaissons, et spécialement si les sermons latins ont été prononcés en latin ou traduits en français. Nous n'entrerons pas dans le détail de cette question ; nous nous bornerons à constater qu'il y a une quantité de sermons en latin ou en latin mêlé de français, des sermons *farcis*, qui, sans aucun doute, ont été pronon-

cés tels qu'ils sont écrits [1]. S'ils ont été prononcés devant un auditoire laïque ou devant des clercs, ou bien devant un auditoire mixte, n'est pas toujours facile à déterminer, mais en tout cas il est sûr que les laïques ont assisté très souvent aus sermons en latin [2].

Dans beaucoup de sermons, le français est mêlé au latin de la manière la plus curieuse. Comme il ne faut pas admettre un dessein burlesque, on doit supposer que ces sermons ont été tenus devant un auditoire mixte. Dans un sermon du XIII[e] siècle, sur les noces de Cana [3], le texte bilingue ne saurait être réduit en une seule langue, ni en français, ni en latin : « Vocatus est Jesus Christus et discipuli ejus ad nuptias. Uns grans homs fit hui un grant mariaige ou Jesus fut semons, li et tout son barnaige. Majorem iste non putabat invitare nec digniorem, et ipse Jesus non dedignatus est se humiliare. Quamvis haberet privilegium virginitatis, non tamen contempsit conjugium fidelitatis ; multum enim commendatur status fidelis conjugii. Jasoit ce qu'il aime d'amour especial qui por l'amour de li garde son pucelaige, neporquant il n'a pas en despit ciaus qui voelent avoir et garder loiaument l'estat de mariaige. Et hoc bene ostendit quando venit ad nuptias cum matre... » Dans un sermon de Michel Menot sur l'enfant prodigue on lit :

« Postquam omnia fuerunt dissipata cum meretricibus, lenonibus, histrionibus et assatoribus, les rotisseus, quando vacua fuit bursa et amplius nihil erat fricandum, et qu'il n'y avoit plus rien à frire, capitur pulchra vestis domini bragardis, caligae, bombicinium ; quisque secum ferebat petiam de monsieur le bragard (!), chausses et pourpoint,

1. V. A. Piaget, *Sermonnaires et traducteurs*, *Hist. de la langue et de la littérature française*, II, 217 ss.

2. V. le passage cité par Bourgain (Chaire française au XII[e] siècle).

3. *Hist. litt.*, XXI, 313.

chascun en emportoit sa piece.. ; non plus audiebantur histriones in illa domo, non plus veniebant les compaignons sans-soucy (!), sodales sine sollicitudinis etc. [1] ».

Les sermons d'Olivier Maillard vont encore plus loin dans les comparaisons et les allusions grossières. Les paroles de Henri Estienne, que les prédicateurs de cette espèce « convertissent en vraies farces les sacrées paroles de la Bible » sont également vraies au point de vue de l'histoire littéraire. Bien des passages de leurs sermons pourraient, sans changement, passer dans un sermon joyeus ou dans une farce [2].

Le mélange de français et de latin n'est pas nécessaire pour produire un effet burlesque. Les clercs auteurs de sermons joyeus et de farces ont compris et goûté les sermons purement latins — sinon en latin pur — et nous allons citer quelques passages de sermons latins qui montreront combien peu les parodies et les drames comiques sont éloignés des discours sérieus et combien les clercs ont profité, dans leur activité hors de l'église, de leurs expériences ecclésiastiques.

Le fragment suivant d'un sermon d'environ 1300 ne le cède en rien à un sermon joyeus des plus extravagants :

« Nota quod in nocte ista fecit Christus sicut frequenter faciunt homines cum amicis. Cum enim aliquis habet vinum optimum primo vocat aliquos de amicis suis secreto et dat eis de vino illo tentare et prius communicat illis quam exponat illud venditioni. Sic dominus noster hac nocte suos discipulos, quos tenerrime diligebat, convocavit et eis prandium paravit, sicilicet carnem suam, et vinum peroptimum dedit, scilicet sanguinem suum, et tantum biberunt quod inebriati fuerunt. Unde Johannes statim post illum cibum obdormivit ; alius, scilicet Petrus, gladium traxit et

1. Piaget, *l. c.*, 224.

2. V. Des Granges, *o. c.*, p. 23.

servum pontificis vulneravit. Hoc enim solent facere ebrii »[1].

Voilà la matière d'un sermon en l'honneur de saint Bacchus ou de saint Raisin.

« Faciunt quidam de misericordia Domini sicut ribaldus de bordellaria sua ; qui videt iratam contra se non curat, quoniam scit quod quam cito voluerit pacem habebit... »[2]. « Habet Dominus consuetudinem militum qui de die nolunt esse cum sponsis suis, dummodo illas de nocte secum habeant. Sic et dominus in die prosperitatis de sponsa, id est de anima, non curat sed in nocte adversitatis et tribulationis vult esse cum illa »[3].

Voilà de beaus sujets pour un fabliau ou une farce.

Les comparaisons et les associations d'idées sont quelquefois étonnantes :

« Si esset aliqua domina quae de marito suo nobili et pulchro concepisset filium pulchrum, similem marito, et de servo suo turpi filium turpem, patri similem, si in pariendo filium de legitimo marito conceptum pareret mortuum, alium pareret vivum, multam amaritudinem haberet, tam quia pulchrum filium amisisset, tam quia ne damneretur ut adultera timeret. Ita est de anima existente in peccato mortali. Aliquando concepit filium pulchrum et cet., id est propositum aliquod bonum opus faciendi, a Deo inspiratum, aliquando turpem filium concepit a servo et cet., id est malum propositum et voluntatem perpetrandi aliquod malum a diabolo suggerente... »[4]. « Sicut fames expellit lupum de nemore, sic abstinentia diabolum ab homine.. »[5]. « In

1. Hauréau, *Notices et extraits de qqs. mss. latins de la Bibl. Nat.*, t. IV, 512.

2. Hauréau, *o. c.*, V, 160.

3. Hauréau, *o. c.*, VI, 249.

4. Hauréau, *o. c.*, III, 109.

5. Hauréau, *o. c.*, IV, 16.

mundo isto est quasi ludus scaccorum, ubi unus est parvus, alius miles, alius rex, et duo vel tres tenent totum ludum. In fine, post ludum, omnes mixtim in saccum telae projiciuntur, ita magnus ut parvus.. » [1]. « Multoties fecerat Dominus lexiviam de lacrymis suis calidis, in cunabulis et quando flevit super Jerusalem et in cruce ; et cum vidit quod non perfecte laveretur haec macula, tantus foetor erat peccati, fecit de proprio corpore lavatorium ad quinque tuellos, et, ut quilibet acciperet lotionem, effudit sanguinem suum in quinque partibus sui corporis ut nos lavaret... » [2]. « Gallus gallinacius non cantat nec generat et tamen habet magnos et fortes aculeos quibus fortiter pungit et vulnerat. Sic malus praelatus nec ecclesiam officiat nec praedicando fructificat, et tamen volentes fructificare suis aculeis graviter pungit et vulnerat. Est ergo sicut gallus gallinacius qui portatur ad forum ligatis pedibus et capite verso ad terram. Sic una est sententia de omnibus talibus, quod ligatis manibus et pedibus projiciantur in tenebras exteriores » [3].

Les sermons parisiens des XIII[e] et XIV[e] siècles font souvent allusion aus localités et aus personnages connus. Ainsi ils s'occupent avec une certaine prédilection de Maître Horricus, Ulricus, Werricus (dans un sermon français Maistre Ourry), vidangeur de son métier : « Alii non sentiunt, quia carnales et corrupti, sicut magister Horricus, quando transit per Parvum Pontem [4] non sentit bonum odorem specierum. » [5] Ou : « Valde vilis est opus, gal-

1. Hauréau, *o. c.*, IV, 17.
2. Hauréau, *o. c.*, IV, 22.
3. Hauréau, *o. c.*, II, 100.
4. Le Petit Pont, rendez-vous des marchands de fleurs. Dans un autre sermon il est fait mention d'un paysan qui dit : « Per thronum Dei ! Plus habet saporis in una bona escaloigne quam in omnibus giroflis de Parvo Ponte. »
5. Hauréau, *o. c.*, IV, 59.

lice « li mestiers », quod nullus audet nominare ; tale est opus peccati. Quando enim quaerit Dominus in judicio a quolibet : De quel mestier servis tu ? Quilibet secure nominabit opus suum, et cementarius et carpentarius et magister Ulricus, sed peccator non audebit nominare opus suum. »[1]

Les marchands et les artisans sont vivement censurés. Dans un sermon de Jacques de Vitry on lit : « Quaedam negotiationes sunt quae nullam recipiunt excusationem, sicut cum fraudulenti tabernarii vel caupones ignorantibus emptoribus miscent aquam vino, vel pravum vinum et bonum de eodem dolio, et vetulae maledictae aquam ponunt in lacte, vel, quando vaccas vendere volunt, per aliquot dies lac a mamillis non extrahunt ut, mamillis turgentibus, lactis copiam habere videantur, et, quando caseos vendere volunt, prius in pulmentis suis ponentes, pinguedinem extrahunt, et, fusatas seu filacia sua ad pondus vendere volentes, nocte praecedente in humida terra ut magis ponderent reponunt. Idem de carnificibus qui carnes venales vel pisces sufflando inflant ut corpulentiores et pinguiores appareant, vel, antequam pernas et bacones vendant, sanguinem comprimendo quasi in torculari ejiciunt, et carnem quasi cum foraminibus plenam vacuitate et vacuam plenitudine vendunt, fauces autem veterum piscium vel sanguine tingunt ut recentes videantur... »[2] Nous retrouvons dans les farces les mêmes lieux communs contre les marchands de vin, de poissons, etc.

Le personnage le plus mal vu des moines prêcheurs, c'est le curé, qui, dans la littérature dramatique, ne prent que très rarement sa revanche. Le curé des farces est quelquefois plus amusant mais jamais plus rusé, plus libertin, plus goulu, plus ivrogne que le pastor, le minister, le « clericus »

1. Hauréau, *o. c.*, IV, 60.
2. Hauréau, *o. c.*, IV, 56.

des sermons des moines. Ci-dessus, le curé était comparé à un chapon ; les comparaisons de cette espèce fourmillent. Dans un sermon du XIV[e] siècle, de Frère Durand, on lit : « Hodie super omnes alios homines curam carnis faciunt ecclesiarum ministri, in desideriis, in comessationibus et ebrietatibus, in cubilibus et impudicitiis. Quae gens aut regnum ubi tot vacant comessationibus et ebrietatibus sicut ministri ecclesiarum, adeo ut in quibusdam locis non erubescant de ecclesia, immo de Christi mensa et de altari statim, in dominicis omnibus, publice, in tabernam vie, in opprobrium suum et scandalum aliorum... et se vino sic facto suo exponunt quasi temperare se vino sit immergi, sicut panis dicitur temperatus vino quando in eo totus immergitur (!!)... Magna perversitas est si pastor qui debet oves pascere, eas comedit. Talis non est pastor sed lupus ; et tamen hic videmus quotidie clericos, per fas et nefas et abusiones, pauperes opprimere... » [1] « Aliqua burgensis videt suam vicinam indutam variis vestibus, et persuadet viro suo ut aeque pretiosas vestes sibi emat, et cogit eum vendere agrum suum, et facit eum egenum et pauperem et famelicum. Similiter aliqua puella videt amasias scolarium vel sacerdotum, vel militum, abundare et ditari, et, earum peste laesa, potius eligit meretricari cum divitibus quam nubere pauperi, et ita respondet ulula ululae ; ita diabolus, etc. » [2].

Jacques de Vitry recommande aus prêtres l'emploi d'exemples, d'anecdotes, de proverbes, etc., pour l'édification des âmes, « surtout lorsque les auditeurs sont fatigués ou commencent de s'endormir », et son recueil abonde en « exemples » propres à égayer les auditeurs. De ce recueil on extrayait les Exempla magistri Jacobi de Vitriaco optima ad predicendum, et du même genre sont une foule d'autres

1. Hauréau, *o. c.*, III, 87.
2. Hauréau, *o. c.*, III, 319.

recueils, les Exempla d'Etienne de Bourbon, l'alphabetum exemplorum, le Promptuarium exemplorum, Ars faciendi sermones, Ars dilatandi sermones, Sermones parati, Dormi secure vel dormi sine cura (car ton sermon est fait) etc. Les anecdotes et les calembours de ces recueils devaient être utilisés avec zèle dans beaucoup de sermons : « Legitur de quodam fratre Jacobita qui ibat in praedicatione et vidit duas mulieres ornatas currentes ad lupanar ; et clamavit post illas : Pro dulcissima misericordia Dei ! Quare ita cito curritis ad infernum ? Si vultis ibi ire, saltem lento gradu incedatis [1]. »

« Notandum de idolo quod fuit in provincia Provinciae quod dabat responsa justiciariis de omnibus qui forefaciebant revelando malefactores ; ad quod venit latro volens furtum facere, dicens ei quod, si eam manifestaret, in illa die se occultaret, sed sequenti frangeret ei caput cum clava quam portabat. Quo facto venit justicia, petens more solito de malefactore notitiam. Nec primo, nec secundo, nec tertio potuerunt habere responsum. Tandem ab ipsis infestatum respondit : Tempora mutantur et homines deteriorantur, et qui vera loquitur, caput ei frangitur. Sic his temporibus veritas est odiosa. Qui loquitur veritatem, caput ei frangitur. Veritas corruit in plateis. » Ce sermon est du commencement du XIVe siècle. Il y a plusieurs versions du même sujet ; dans une d'elles, il est dit que l'image est « posita ad custodiendas res ab hostibus » [2], et il n'y a pas de doute que c'est la même histoire que Jehan Bodel a utilisée dans son Jeu de Saint-Nicolas.

Encore deus exemples des XIIIe et XIVe siècles :

« Quidam rusticus habuit multa bona. In morte dixit filio quod daret elecmosynas pro anima sua, et ipse dimit-

1. Hauréau, *o. c.*, IV, 52.
2. Hauréau, *o. c.*, IV, 100.

teret ei omnia quae haberet. Mortuus est ille et filius suus nihil dedit pro anima ejus. Quadam die, cum veniret de foro, in equo suo portavit frustum carnis retro se. Venit canis et accepit frustum carnis; et tunc dixit ille : Vade, pro anima patris mei sit! Diu est quod nihil dedi pro eo [1]. »

« Qui vult servire Deo et mundo, minor est in utroque. Exemplum habemus de quodam eremita qui cum asino suo venit ad ecclesiam. Intravit in ecclesiam et dimisit asinum suum ad ostium et incoepit dicere : Pater noster..., et tunc cogitavit : Quid comedit asinus meus? Secundo incoepit : Pater noster; et statim cogitavit : Latrones furabuntur asinum meum, et sic cogitans de asino, sollicitus de asino, non potuit perficere Pater noster. Exivit ecclesiam, accepit asinum, venit ad quemdam leprosum et dedit ei asinum et, reversus ad ecclesiam, dixit Pater noster et perfecit orationem suam [2]. »

Les grands prédicateurs du XVe siècle, les Michel Menot, les Ollivier Maillart, dont on a conservé un grand nombre de sermons en partie français, en partie en langue mixte, ne sont guère plus élégants que leurs collègues des XIIIe et XIVe siècles. Nous avons cité, plus haut, un passage d'un sermon de Michel Menot sur l'enfant prodigue. Dans un sermon sur Marie-Madeleine, la crudité des expressions dépasse tout. Marthe, sœur de Marie, dévote, honnête et honteuse de la vie déréglée que mène sa sœur, lui fait des remontrances. Marie lui répont avec insolence : « O bigotte, de quoy vous mellez-vous, belle dame ? Et tous les grans diables (Dieu soit benist), non estis magistra mea. Quis dedit mihi ceste vaillante dame pour controubler ma vie ? Vadatis, precor, ad domum vestram. Scio quid habeo agere ita bene sicut

1. Hauréau, *o. c.*, III, 278.
2. Hauréau, *o. c.*, III, 282.

una alia. » Marthe vient à penser à Jésus ; si Marie le connaissait, elle serait sauvée. « Amica, cognosco quid vobis opus est. Non queritis nisi pulchriores, et non sunt vobis satis pulchri. Ecce monstrabo vobis unum des plus beaulx galans que unquam vidisti. » Madeleine fait sa toilette, prent ses senteurs et va à Jérusalem où elle trouve Jésus. « Venit praesentare face a face son beau museau ante nostrum redemptorem ad attrahendum eum a son plaisir...[1] »

Si, à l'intérieur des églises, la prédication a fourni bien des sujets à la littérature profane et burlesque, le décor sculptural de l'extérieur des porches gothiques porte souvent l'empreinte d'un esprit analogue et, dans les manuscrits liturgiques, les dessins grotesques fourmillent[2]. L'église, relativement beaucoup plus importante au moyen-âge qu'aujourd'hui, se mêle de toutes les actions de la vie, et par contre, les actions de la vie, la vie réelle, celle de tous les jours, ont influencé les actions de l'église. En sorte que l'église, au moyen-âge, fut plus près de l'humanité que jamais.

1. Piaget, *l. c.*

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, etc. ; Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 1898.

VIII

LE DRAME RELIGIEUS ET LE DRAME COMIQUE

Après ce que nous venons de développer, il n'est pas étonnant que l'on trouve, dans les drames religieus, des éléments comiques, et il serait assez de constater le fait sans y insister davantage, s'il n'y avait pas un rapport plus intime et plus compliqué entre les deus espèces de drames. Il est possible, en effet, de montrer, dans le drame religieus, une croissance, un développement de l'élément comique qui se trouve d'abord à un état embryonnaire pour ainsi dire et qui plus tard se développe pour aboutir à une farce entière qui se détache du mystère ou du miracle.

La représentation dramatique d'épisodes et d'événements de l'histoire sainte, spécialement de la Passion, a été entreprise dans un but d'enseignement. De bonne heure, on a cherché à introduire dans l'office liturgique des rites figurés pour atténuer la fatigue des longues récitations et pour éveiller l'esprit des moines et des novices tentés parfois d'assoupissement. L'adoration de la crois, la figuration du saint tombeau ont déjà un caractère dramatique. Le chant de la Passion, par la division du récit entre plusieurs vois,

est un drame embryonnaire. Au xe siècle, peut-être plus tôt, on introduisit un élément positivement dramatique représenté par les petits drames des Bergers et du Sépulcre. L'auteur du « Liber Consuetudinum » du xe siècle (saint Dunstan ?) qui décrit la cérémonie de la Crois et du saint Sépulcre, en trouve l'usage très recommandable et dit que les religieus qui l'ont d'abord introduit l'ont fait pour fortifier le peuple illettré dans la foi [1]. C'est cet usage qui, toujours dans le même but d'enseignement et d'édification, s'est développé pendant le moyen âge pour aboutir aus immenses spectacles bibliques des xve et xvie siècles. L'Église a pris à son service les moyens de captiver et de retenir l'attention et l'intérêt du peuple que fournit la représentation dramatique, et elle n'a pas reculé devant les conséquences même les plus réalistes. L'introduction de l'âne a dû produire très souvent un effet burlesque [2]. L'abbesse de Hohenburg, Herrad de Landsberg, dénonce (vers 1170) dans les représentations de la Nativité des scènes bouffonnes et indignes à l'église. Déjà au xie siècle on trouve dans les textes des allusions et des épisodes propres à justifier des plaintes sérieuses. C'est surtout le personnage d'Hérode, le méchant joué, qui fournit les prétextes désirés à donner carrière aus bouffonneries. Dans un manuscrit de Montpellier du xie siècle les mages s'expriment dans un baragouin inintelligible (« Ase ai ase elo allo abadac erazai... »), et voilà déjà, dans un texte religieus du xie siècle, le procédé à effet burlesque qui se retrouve dans les sermons joyeus et dans les farces des xve et xvie siècles (surtout dans le Pathelin). Le marchand d'onguents des jeus ecclésiastiques est un personnage non biblique dont

1. Creizenach, *o. c.*, I, p. 48 ss. ; L. Gautier, *Les Tropes*, I, 1886 ; Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, 1887.

2. Du Cange-Carpentier, s. v. festum asinorum.

l'existence est justifiée, il est vrai, par les données du récit biblique, mais qui néanmoins est due, en réalité, au besoin d'assaisonner la représentation solennelle et quelque peu ennuyeuse par des épisodes d'un caractère plus familier. Aussi cet épisode se développe-t-il peu à peu en un véritable monologue de charlatan, et même, les auteurs faisant représenter le marchand d'onguents en conversation avec des domestiques et avec plusieurs femmes, en une petite farce.

Le petit nombre des jeus latins conservés ne permet pas de suivre dans les détails le développement des scènes burlesques ; il n'est pas douteus qu'il y en a eu beaucoup plus que les textes conservés permettent de le constater. Il est probable que les *clerici vagantes* ont prêté leur concours à beaucoup de représentations ecclésiastiques et les ont empreintes de leur verve joyeuse ou sarcastique — les défenses réitérées des conciles d'accueillir, de loger et d'entretenir les goliards dans les monastères, etc., prouvent assez leur ubiquité et la faveur dont ils jouissaient dans beaucoup de milieus ecclésiastiques. Dans les « Carmina burana », entre beaucoup d'autres choses, se trouvent aussi deus jeus bibliques, « Ludus scenicus de nativitate Domini » et « Ludus paschalis sive de passione Domini[1] » dans la forme desquels il est permis de supposer une certaine influence goliarde. Les textes eus-mêmes sont très peu détaillés, et les répliques sont remplacées souvent par des allusions. Mais il y a des indications de jeu qui prouvent qu'on s'est servi de jeu muet, qu'on a poussé des cris inarticulés à effets burlesques, des injures grossières, etc. Dans le « Ludus de nativitate », dont le texte entier est en latin, après Isaïe, Daniel, la Sibylle et Aaron : « quinto loco pro cedat Balaam sedens in asina et cantans : Vadam, vadam, ut maledicam populo huic, cui occurrat Angelus evaginato

1. P. 80 et p. 95.

gladio dicens : Cave, cave, etc., et asinus (sic !) cui insidet Balaam perterritus retrocedat... et Balaam cantet hoc : Orietur stella ex Jacob, etc. Archisynagogus cum suis Judeis valde obstrepet auditis prophetiis et dicat trudendo socium suum, movendo caput suum et totum corpus et percutiendo terram pede, baculo etiam imitando gestus Judei in omnibus, et sociis suis indignando dicat :

... Illos reor audio
in hec verba fluere,
quod sine commercio
virgo debet parere.
O quanta simplicitas
cogit hos desipere,
qui de bove predicant.
Camelum descendere ! »

La rage, les gestes, les insultes de l'archisynagogus a produit sans doute un effet burlesque, et cet effet a dû être augmenté par l'épisode suivant : « Auditis tumultu et errore Judeorum dicat *Episcopus puerorum* :

Horum sermo vacuus
sensus peregrini,
quos et furor agitat
et *libertas vini*... »

Suit une discussion, sur la possibilité de la naissance miraculeuse de Jésus-Christ, entre l'archisynagogus et Saint Augustin, celui-là répondant « cum nimio cachinno » à la « voce sobria et discreta » de celui-ci, et « inter cantandum omnia ista Archisynagogus obstrepet movendo corpus et caput et *deridendo* praedicta »... « Maria vadat in lectum suum, que jam de spiritu sancto concepit, et pariat filium. Cui assideat Joseph in habitu honesto et prolixa barba... ». Hérode, après le massacre des Innocents, « corrodatur a vermibus... et mortuus accipiatur a *diabolis multum congaudentibus* ». Puis, Joseph et Marie, avec leur enfant, — et

avec un âne — vont en Égypte où le Rex Egypti les reçoit en chantant une chanson de goliard à la louange du printemps et de l'amour...

Une étude approfondie du Ludus scenicus de Nativitate y découvrirait beaucoup de traces de cet esprit de badinage propre aus clercs, dont nous avons parlé ci-dessus. Pour nous, il suffit de relever les éléments et épisodes burlesques les plus saillants. L'introduction, à deus reprises, de l'âne a dû produire une impression qui n'a pas été purement édifiante. L'épisode de l'episcopus puerorum, alias l'évêque des fous, qui qualifie les paroles et gestes des Juifs de furor et de libertas vini, est une preuve de la pénétration dans l'église des cérémonies de la fête des fous et des rapports des saturnales du moyen âge avec le théâtre religieus[1]. La bouffonnerie goliarde apparaît çà et là dans les indications du jeu, comme « respondet archisynagogus cum nimio cachinno », « opstrepet deridendo praedicta ». Les diables se réjouissant de la venue d'Hérode est un trait qui revient dans plusieurs farces, bref, cette Nativité, qui date du XIII[e], peut-être du XII[e] siècle, contient, en germe, une foule d'éléments burlesques qui apparaîtront plus tard pleinement développés dans les farces des XV[e] et XVI[e] siècles. La dispute entre l'archisynanogus et saint Augustin sur la conception immaculée est soutenue con amore par le premier, avec force allusions équivoques et grossières, et le sujet, on le sait, a occupé savants, goliards et farceurs. Dans une espèce de fabliau latin du XII[e] siècle, une jeune femme, dont le mari revient après sis ans d'absence et la retrouve avec un petit enfant, s'excuse ainsi :

Concepi non passa virum neque foedere laeso,
degustata dedit nix mihi ventris onus[2],

1. Comp. l'expression « libertas vini » avec « libertas decembri ».
2. *Notices et extraits*, XXIX, 2, 1880, p. 240.

et dans la Farce de Jolyet [1], le même sujet est développé avec une verve assez heureuse.

Dès que les spectacles religieus sortent de l'église, de gré ou de force — les défenses contre les « theatrica spectacula », les « ludi theatrales » dans les églises sont nombreuses, — et que la langue populaire remplace le latin — pur ou farci — le nombre et l'importance des épisodes burlesques augmentent avec l'étendue croissante des pièces. La représentation de vies de saints donnent occasion ou prétexte à des libertés plus grandes que les jeus bibliques où le texte sacré, malgré la bonne volonté des acteurs, imposait une certaine modération. La vie d'un saint était, après tout, une vie humaine, et la représentation des événements légendaires ou humains de cette vie donnait une carrière plus libre à l'imagination des auteurs et des acteurs. Suivre l'évolution du théâtre religieus depuis le drame liturgique, en latin, représenté dans l'église et par des ecclésiastiques, jusqu'au miracle ou mystère en français, représenté hors de l'église, par des acteurs laïques, devant un public laïque, bourgeois, membre d'une confrérie, d'un puy, c'est suivre le développement toujours croissant des éléments burlesques.

Le plus ancien des drames bibliques en français qui nous soit parvenu, le Jeu d'Adam [2], appartient au XIIe siècle. Il présente déjà en germe l'intrigue fondamentale de la plupart des drames de tous les temps et de tous les genres. Les paroles du diable à Ève et ses réponses constituent une sorte de texte primitif dont tous les drames postérieurs ne font que donner des paraphrases. Le diable commence par

1. *Anc. théâtre françois*, I, 50.

2. Das Adamsspiel, herausgeg. v. K. Grass, Halle, 1891 (VIe vol. de la *Romanische Bibliothek*, p. p. Wendelin Fœrster).

éveiller la curiosité d'Eve et par persifler légèrement Adam tout en disant force belles choses à Ève :

D. « J'ai vu Adam, mais il est trop fou ».

E. « Il est un peu dur »... « Il est très franc ».

D. « Lui ! C'est un véritable serf. Il ne veut pas prendre soin de son bonheur. Mais toi, du moins, prends soin du tien. Tu es faiblette et tendre chose, tu es plus fraîche que la rose ; tu es plus blanche que le cristal... Mauvais couple fit en vous le Créateur. Tu es trop tendre, et Adam trop dur... Je veux te dire quelque chose. »

E. « Parle, parle. »

D. « Mais que personne n'en sache rien. »

E. « Qui le saurait ? »

D. « Pas même Adam ? »

E. « Non, non, pas par moi », etc.[1].

La scène de la tentation n'est-elle pas, in nuce, la scène si fréquente dans les farces : la femme et le curé qui se réjouissent ensemble en l'absence du mari ?

Dans le « Jeu de Saint-Nicolas [2]», de Jehan Bodel, miracle représenté dans un milieu bourgeois, les éléments comiques abondent. Saint Nicolas était le patron des écoliers, et les jeus en son honneur — il y en a d'antérieurs à celui de Jehan Bodel, en latin ou en latin farci [3] — sont empreints d'une verve plus libre que les autres miracles. Le récit de la légende de saint Nicolas a été remanié fortement par l'auteur, et le drame français, en quittant l'enveloppe latine et liturgique, a, dès son premier vol, une liberté d'allure qui, malgré les proportions mal équilibrées, est étonnante. Ce qu'il y a de plus intéressant, à notre point de vue, c'est la fréquence et l'étendue disproportionnée des scènes de jeu et de cabaret du même genre que celles que nous retrouvons plus tard dans les monologues et les farces. Le

1. Transcription en français moderne : Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne*, p. 123 ss.

2. *Théâtre français du moyen âge*, p. p. Monmerqué et Michel, p. 162.

3. Marius Sepet, *o. c.*, p. 162 ss.

répertoire dramatique des XIIIe et XIVe siècles, principalement des miracles, contient naturellement beaucoup de sujets comiques; notamment les scènes de diables sont composées et représentées avec une verve des plus libres et des plus irrévérencieuses, mais c'est au XVe siècle que le spectacle religieus arrive à son apogée. On continue de représenter des jeus bibliques dans les églises, mais ces jeus-là sont presque effacés par les représentations des corporations laïques, représentations souvent beaucoup plus étendues et par conséquent beaucoup plus libres et variées que les représentations dans les églises; les éléments burlesques deviennent de plus en plus nombreus et importants. Quelquefois, il est vrai, il est difficile de décider si une scène ou une réplique a été conçue dans un sens burlesque, notre conception du burlesque différant beaucoup de celle du moyen âge, et naturellement la plus grande partie des anachronismes, souvent si choquants ou comiques pour un lecteur moderne, sont absolument innocents au moyen âge. Sans doute aussi bien des détails, dans les mystères, qui, à nos yeus, sont comiques ou grotesques, ne sont que des expressions d'un certain réalisme bourgeois qui, souvent, peut nous paraître un peu étrange mais qui était conforme à l'esprit du temps tel qu'il apparaît dans la vie et dans la littérature. Mais quoi qu'il en soit, nous sommes autorisés à supposer un sens comique dans les scènes ou les détails qui se retrouvent dans le drame comique.

Dans beaucoup de mystères la verve satirique des auteurs et des acteurs s'étent même à la représentation des personnages sacrés. Ainsi, Joseph, le père de Jésus, est représenté quelquefois comme un vieus grognard qui radote. Les bergers de Bethléem font des plaisanteries grossières, boivent, se querellent et font du tapage comme les manants du XVe siècle. Les soldats sont des badins bur-

lesques ou des bourreaus brutaus [1]. Les scènes de diables s'étendent, le sot devient un personnage à peu près inséparable du mystère. Les malheureus, les borgnes, les aveugles, les boiteus, etc., sont introduits pour faire un effet comique. Il n'y a aucune trace de pitié. Les aveugles se réjouissent de ne pas avoir besoin de travailler et dépensent en joyeuse compagnie le produit de leur métier de mendiants. Dans le mystère de la Résurrection de Jehan Michel, c'est l'aveugle Galleboys qui fait les frais du divertissement. Dans un mystère de l'ascension de la Vierge, quatre Juifs, frappés de cécité, titubant avec des gestes grotesques, pestant et jurant, paraissent n'avoir d'autre tâche que d'amuser le public; et dans le mystère de sainte Geneviève où l'auteur a introduit des estropiés et des infirmes de toute espèce qui se plaignent devant la sainte femme et en obtiennent leur guérison, l'auteur dit expressément qu'il les a introduits « affin que le jeu soit moins fade et plus plaisans ». Cette tendance à amuser le public des mystères paraît s'accentuer de plus en plus, et très souvent, d'un détail innocent, d'une improvisation même [2] se développe une scène burlesque qu'on retrouve dans quelque autre mystère. Dans le mystère de saint Bernard de Menthon [3], un aveugle est guéri au contact des reliques du saint. Son guide, dorénavant inutile, est renvoyé, et pour tout payement l'aveugle lui déclare : je ne t'ai jamais vu, je ne te connais pas, je ne te donnerai rien, et c'est seulement après l'avoir roué de coup que le guide réussit à obtenir ce qui lui est dû. Dans le mystère de la Passion

1. Karl Meyer, *Geistl. Schauspiele u. kirchl. Kunst*, dans *Vierteljahrsschr. für Kultur u. Litteratur der Renaissance*, 1886, Description d'un dessin du musée de Bâle, représentant les soldats qui frappent le Christ.

2. Creizenach, p. 207.

3. Éd. Lecoy de la Marche, *Société des anciens textes* 1891.

représenté à Valenciennes en 1547, le fripon Claquedent, simulant une maladie et se faisant lier par son compagnon Babin, se démène comme un possédé, se débat et se lamente pour apitoyer saint Joachim et sainte Anne. Sainte Anne donne à Babin quelque argent pour Claquedent, le pauvre malade, mais Babin, aussitôt l'argent reçu, se sauve en courant, laissant là son camarade. A trompeur, trompeur et demi. Là comme ici, il est évident que la scène comique, déjà presque une petite farce, s'est développée de quelque improvisation d'acteurs, imaginée pour égayer le public.

Le plus curieus exemple d'une scène comique se développant, au passage d'un mystère à un autre, en une farce entière nous est fourni par deus mystères de Saint Martin, l'un, le plus ancien, d'un auteur inconnu, l'autre d'André de la Vigne [1]. Dans le premier sont présentés un aveugle et un boiteus qui gagnent leur vie à mendier. Ils se trouvent sur la route par laquelle on va conduire le corps de Saint Martin, et, saisis de terreur à l'idée d'être guéris au passage du saint, ils vont prendre la fuite : l'aveugle, robuste et bon marcheur, prent sur le dos le boiteus qui a la vue bonne et qui indique à l'aveugle la route à suivre.

Malgré tous leurs efforts, ils sont guéris. Ils en sont fâchés d'abord, mais bientôt la reconnaissance et la joie l'emportent, et ils louent et glorifient le saint guérisseur. Le noyau de cet épisode se trouve dans la légende autorisée de Saint Martin, il a donc sa place tout indiquée dans le mystère. Mais ici l'épisode a été élargi jusqu'à former une scène entière, presque une farce.

Cependant, André de la Vigne, chargé, en 1496, de composer une trilogie dramatique — mystère, moralité et

1. É. Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance*, 187 p. 155 ss.

farce — pour la ville de Seurre en Bourgogne, possédant un monastère de Saint-Martin, est allé bien plus loin dans l'exploitation de cet élément comique ; *il en a fait une farce entière, dégagée du mystère*[1] ; cette farce, il l'appèle moralité selon une terminologie très ordinaire du temps, et la troisième pièce de la trilogie, la farce proprement dite, dont nous allons parler plus loin, est, elle aussi, composée sur un sujet de mystère.

Dans un autre mystère du xve siècle, « La vie Monseigneur saint Fiacre »[2], l'action du mystère est interrompue tout à coup, à la mort du saint. Après ces paroles du mourant : « In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum », et les saints Gabriel et Michel portant son âme en paradis, on lit dans le texte conservé : « Cy est interposé une farsse. » Suit une farce très vive où sont présentés des soldats avec leurs femmes, un paysan, une tavernière, qui boivent, chantent, se querellent, se battent. La farce finie, on lit encore : « Cy fine la farsse », et le mystère recommence avec une réplique de Dieu lui-même. La farce interposée n'a aucun rapport avec l'action du mystère ; elle est là, évidemment, pour égayer et éveiller le public. En 1547, on représenta à Dijon un mystère de saint Éloi dans lequel était interposée également une farce. Ni le mystère ni la farce ne sont conservés, mais la représentation donna lieu à un procès dont les pièces sont conservées et qui nous apprennent que « par dedans le dit mystere y avoit certaine farce meslée par manière de resveiller ou faire rire les gens[3] ».

1. É. Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance*, 157 ; cf. Petit de Julleville, *Répertoire*, année 1496, et *Les mystères*, II, 535 ss.

2. Fournier, *o. c.*, p. 18 ss.

3. Petit de Julleville, *Répertoire*, p. 330; *Mystères*, II, p. 19. Dans le mystère de Saint Laurent, représenté à Compiègne en 1467, on trouve

Quelquefois le texte d'un mystère donne, à l'intérieur de la pièce, cette indication : « stultus loquitur », et ç'a été l'affaire de l'acteur de récréer le public par des plaisanteries plus ou moins improvisées.

Souvent, les bergers, les bourreaux ou les diables sont chargés de la récréation joyeuse. Les diables surtout apportent souvent un élément burlesque propre à égayer le public mais non pas à l'édifier ou à l'effrayer. Aussi il y a au moins un exemple qu'un auteur a dégagé une scène de diables pour en faire une farce entière : la farce qui fait partie de la trilogie dramatique d'André de la Vigne, représentée à Seurre en 1496. Dans un document relatif à cette représentation on lit : « A la louenge, gloire, honneur et exaltacion de Dieu, de la Vierge Marie et du tres glorieux patron de ceste ville de Seurre, Monseigneur Saint Martin, l'an mil quatre cens quatre-vingtz et seize, le neufiesme jour du moys de may, avant-veille de l'Ascension, se assamblèrent en la chambre maistre Andrieu de la Vigne, natif de La Rochelle, facteur du Roy, vénérable et discrète personne, Messire Oudet Gobillon, vicquaire de l'église Saint-Martin dudit Seurre » et plusieurs gens honnêtes de la ville, entre autres maistre Pierre Masoye, « recteur des escolles..., lesquelz marchandèrent de leur faire et composer ung registre ouquel seroit couchée et déclairée par personnaiges la vie Monseigneur Saint Martin en façon que a la voir jouer le commun peuple pourroit voir et entendre facillement comment le noble patron dudit Seurre en son vivant, a vescu saintement et devostement ».

un procédé analogue, v. Kr. Nyrop, *En Teaterforestilling i Middelalderen*, Copenhague, 1892, p. 33. M. Nyrop cite, d'un autre mystère, l'indication suivante : on placera ici quelque récit propre à récréer joyeusement l'esprit des auditeurs.

La représentation fut ajournée à cause du bruit d'une guerre prochaine et à cause de « labondance de gendarmes qui survindrent audit Seurre ». Chacun des bourgeois qui devaient jouer dans le mystère pouvait à loisir « estudier son parsonneige et se rendre au moutier mondit sieur saint Martin... quand besoin en estoit pour aller voir cerymonyes et façons de faire lorsqu'ilz joueroient publiquement ». De nouveaus bruits de guerre firent ajourner encore une fois la représentation, et maintenant on était arrivé à l'époque des vendanges, « pourquoy force fut d'actendre qu'elles fussent faictes, aultrement il y eust heu peu de gens ». Enfin, le jour fut fixé où les acteurs « feroient leur monstre..., chacun accoustré selon son personnage » ; c'était le mardi 4 octobre, et le dimanche suivant, la représentation elle-même aurait lieu. Le dimanche, il plut depuis 3 heures du matin jusqu'à 3 heures de l'après-midi « qui fut chose fort griesve aux joueurs et aux autres, et, de faict, ceux qui estoient venus des villes circunvoisines se délibérèrent d'eulx en aller ». Alors on s'avisa, pour retenir le public, de lui promettre une farce, qui serait jouée sur la scène construite pour le mystère. Les acteurs eurent ordre de s'y porter « habillez de leurs habitz », et, arrivés là, « chacun se retira en sa loge, et ne demeura sur ce dit parc que les personnages de la farce du Munyer ci-devant escripte, laquelle fut si bien jouée que chacun s'en contentit entièrement et ne fut fait aultre chose pour celuy jour ».

La « Farce du munyer de qui le diable emporte l'ame en enfer », composée pour être représentée à la suite (peut-être à l'intérieur) d'un mystère, est empreinte d'une verve pétulante qui semble dépasser toutes les bornes, on ne peut pas dire de la décence (la décence n'a rien à faire avec les farces), mais des égards dus aus sentiments religieus de

la foule. La farce, en effet, semble blasphématoire et sacrilège.

Le meunier est alité, gémissant de douleurs dans les reins, la poitrine, l'estomac. Sa femme, pour toute consolation, l'accable d'injures et de reproches et va jusqu'à battre le moribond. Arrive le curé, amant de la femme. Le curé et la femme s'entretiennent sans gêne, s'embrassent même en exprimant leur joie de la mort prochaine du meunier qui, gémissant de douleur et étouffant de rage, cherche, en vain, à se lever. La femme le roue de coups; le curé sort pour revenir, cette fois habillé en paysan et feignant d'être un parent de la femme. Le meunier ne sait qu'en penser ; à la fin, il se rent aus assurances de la femme et du prétendu parent, et il épanche son cœur dans le sein du curé, du prétendu ami et parent :

Le curé (déguisé) :	Dictes hardyment.
Le Munyer :	Non feray; car batu seraye.
Le curé :	Rien n'en diray, par mon serment.
Le Munyer :	Or bien donc, vous sçavez comment ces prestres son adventureux ? et nostre curé mesmement est fort de ma femme amoureux ; de quoy ay le cueur douloureux ... Car coquu je suis maleureux, bien le scay...

Ensuite on lit dans le texte : « Ici la scene est en enfer ». Lucifer est de mauvaise humeur. Il gourmande Satan, Astaroth et Proserpine et les autres personnages de qualité de l'enfer. Il s'ennuie parce qu'il n'arrive rien. Un diable, Bérith, novice en enfer, se plaint de ne rien gagner malgré sa bonne volonté. Lucifer lui répont avec la politesse usuelle en enfer :

« Qu'on te puisse au gibet deffaire,
fils de putain, ord et immonde. »

Enfin, Bérith est chargé d'aller chercher une âme. Dans son ignorance, il demande

> Par où l'ame feict ouverture
> quand elle sort premierement.

On lui répont qu'elle

> sort par le fondement :
> ne fais le guet qu'au trou du cu.

Bérith répont :

> Ha, j'en auray subtilement
> ung millier, pour moins d'un escu.

Ici, la scène change, et nous voici encore une fois chez le meunier qui est à l'agonie. Il demande le curé pour se confesser :

> Allez-moy le prestre querir
> qui me donra confession,
> s'il luy plaist, avant que mourir.
> Le curé (déguisé) : Or me dictes : fault-il courir,
> ou se je yray tout bellement ?

« Il se va devestir et revestir en curé », tandis que le diable Bérith « se musse soubz le lit du munyer, atout son sac. »

Le meunier confesse les péchés ordinaires de meunier et quelques autres, tout en gémissant de douleur. Des phénomènes apostérioriques mettent en rage la femme, qui lui ordonne de ne pas salir le lit ; « il met le cul dehors le lict, et le Deable tend son sac, cependant qu'il chie dedans ; puis s'en va cryant et hurlant ». Arrivé en enfer, il montre triomphalement son sac. Les diables s'empressent autour de lui, curieus et pleins d'attente. Bérith délie, et une puanteur étouffante se répant. Lucifer ordonne d'ouvrir

toutes les portes et fenêtres d'enfer. Bérith est roué de coups et finit par promettre

> « que jamais n'aporteray cy
> ame de munyer ni munyere »,

et Lucifer défent expressément d'apporter jamais en enfer une âme de meunier « car ce n'est que bran et ordure ».

Après avoir représenté cette farce « s'en vindrent les dits joueurs en la dicte eglise Monsieur Saint Martin chanter un salut moult devostement, affin que le beau temps vint pour executer leur bonne et devoste entencion et l'entreprise du dit mystere ».

Nous nous croyons autorisés à dire, après ce que nous venons d'exposer, que la farce, loin d'être étrangère au mystère, aus jeus des églises, en fait partie pour ainsi dire, qu'il y a, entre le mystère et la farce, des rapports analogues à ceus qui existent entre le sermon joyeus et les sermons et cérémonies de l'Église. Et contrairement au sentiment de plusieurs savants modernes qui, probablement par réaction contre une opinion mal fondée et en s'appuyant sur les théories généralement admises sur les origines du théâtre antique, ont prétendu que le drame comique du moyen âge n'a rien à faire avec le drame religieus, nous croyons avoir montré que le drame comique a au moins une partie de ses racines dans l'Église. Et cette opinion nous semble, à tous les égards, probable, naturelle, s'imposant par la nature même de la civilisation du moyen âge, par la prépondérance, dans le domaine de la vie intellectuelle, du clergé, qui, longtemps, fut l'interprète privilégié de toutes les tendances littéraires et artistiques. Dans le domaine du spectacle populaire, le clergé a dû partager son influence avec les jongleurs, et peu à peu, à mesure de l'indépendance croissante de la vie intellectuelle,

il abandonna l'initiative et l'activité dramatique au monde laïque [1].

IX

LA FÊTE DE MAI ET LE THÉATRE POPULAIRE

Nous avons tâché de trouver quelques-unes des racines par lesquelles le théâtre comique du Moyen-Age est attaché à la vie sociale du temps. Il y en a d'autres, certainement, qui échappent à toute recherche, et il y en a que l'on entrevoit à peine ou dont on soupçonne seulement l'existence.

Les deus pièces d'Adam de la Hale [2], le *Jeu de la feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion*, remarquables par leur seule existence au XIIIe siècle, posent une série de problèmes de

1. J'ai sous les yeus les *Études critiques sur la tradition littéraire en France* de M. Maurice Wilmotte, Paris, 1909. Le chapitre « L'élément comique dans le théâtre religieus » présente des vues analogues à celles que j'ai développées ci-dessus. Devant cette ressemblance d'idées, je tiens à constater que je suis parvenu aus miennes par des études absolument indépendantes de celles de l'éminent savant belge. Le présent chapitre reproduit un passage d'un mémoire couronné par l'université de Copenhague en 1898 et un passage analogue de ma thèse de doctorat : *Det komike Dramas Oprindelse*, etc. Kopenhague, 1903.

2. Coussemaker : Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Paris, 1872. — L. Bahlsen, *Adam de la Hale's Dramen und das « jus du Pelerin »* (Ausgaben u. Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, XXVII). Marburg, 1885. — A. Rambeau, *Die dem Trouvere Adam de la Hale zugeschriebenen Dramen* (Ausg. u. Abh. etc., LVIII). Marburg, 1886. — Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne*. Paris, 1902, l'article : Observations sur le jeu de la feuillée, publié d'abord dans les Études romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 par ses élèves français, etc. Paris, 1891. — Henry Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, Paris, 1898. Articles de Guesnon (dans *le Moyen Age*, 1902) et d'E. Langlois (*Romania*, XXXII).

la plus haute importance pour l'histoire du théâtre populaire, problèmes qui en grande partie resteront probablement obscurs, mais qui, néanmoins, puisqu'ils existent, sollicitent notre attention. Un de ces problèmes, et celui qui nous intéresse particulièrement ici, c'est le problème des sources. Évidemment, l'auteur, ici, a puisé dans des traditions qui remontent à des usages populaires très anciens. Ce n'est plus le monde des clercs et de l'église qui fournit le sujet, et la représentation elle-même du Jeu de la feuillée a eu lieu dans un milieu qui n'est ni exclusivement ecclésiastique ni entièrement populaire.

Je n'entrerai pas ici dans la discussion si vive et si féconde des savants français sur la personnalité singulièrement intéressante d'Adam et sur son milieu social ; je peus, sans grand inconvénient, me tenir à ce dont presque tout le monde est d'accord, notamment dans ce qui concerne la scène des fées et tout l'élément merveilleus du Jeu de la feuillée. Ceci, avec le titre même de la pièce, montre que c'est un jeu de fête de mai, représenté probablement aus environs du 1er mai 1262. La représentation est censée avoir lieu dans « une feuillée », hors de la ville, pendant la nuit du 1er mai. M. Guy a certainement raison de réfuter l'interprétation de M. Bahlsen, selon laquelle tout se passe réellement ainsi. On ne saurait imaginer que la représentation ait eu lieu la nuit. M. Guy ne veut pas admettre non plus qu'elle ait eu lieu sous une « feuillée », et je suivrai volontiers son opinion. Seulement, je ferai une observation qui me paraît de quelque intérêt à cet égard.

Dans l'*Elementarium doctrinae erudimentum* de *Papias*, du XIe siècle, ouvrage décrié par les philologues, mais qui, néanmoins, justement à cause des indications prétendues invraisemblables, ne laisse pas d'avoir un certain intérêt pour l'histoire des mœurs populaires de son temps, l'auteur

explique le mot *scaena* ainsi : *umbraculum ubi poetae recitabant* ; et umbraculum, autrefois une partie du théâtre, serait maintenant une place entourée d'arbres, *quasi lobia* [1]. Or lobia (loggia, Laube) signifie exactement la même chose que feuillée. De cela ne suit pas, naturellement, que la pièce d'Adam ait été représentée dans un umbraculum, une lobia, sous une feuillée ; mais serait-il trop téméraire d'admettre comme vraisemblable ou au moins possible que Papias, au milieu du XIe siècle, ait pu assister à une espèce de représentation dramatique dans les circonstances indiquées ? Et que le titre de « jeu de la feuillée » puisse s'expliquer par une vieille tradition populaire attachée à la fête de mai ? Et que plusieurs jeus de scène de notre spectacle s'expliquent de même ? Quoi qu'il en soit, la féerie, tout l'élément merveilleus de la pièce, se rattache à des souvenirs, peut-être à des usages populaires d'une origine lointaine et païenne. Se rattache, oui ; mais les rapports de la société bourgeoise et ecclésiastique d'Arras à ces traditions sont artificiels ; c'est dans les cadres de la civilisation urbaine que se déroulent ces scènes fantastiques qui rappèlent seulement les vieilles croyances des ancêtres ou, peut-être aussi, les croyances vivantes du peuple tant urbain que campagnard. Les fées et leur invisible prince Hielkin apparaissent souvent dans la littérature du Moyen-Age, et le folk-lore d'aujourd'hui s'est empressé de rechercher leur origine et leur rôle dans les croyances populaires, surtout celui de Hielkin [2]. Les acteurs du Jeu de la feuillée,

1. Voir Cloëtta, *o. c.*, p. 27, n. 2. M. Cloëtta n'en tire cependant aucune conclusion.

2. Gaston Raynaud, dans les Études romanes dédiées à Gaston Paris, 1891. F. Lot, La mesnie Hellequin, *Romania*, XXXII (qui réfute les opinions de Raynaud sur l'étymologie du nom de Hellequin et en propose une, très probable : helle, Enfer ; hellequin, la gent d'enfer, puis le prince de la gent d'Enfer). Cette étymologie est confirmée par les

Adam et ses concitoyens, se rendent parfaitement compte de la nature païenne de la scène des fées. Immédiatement avant l'arrivée des fées, le clerc Riquece Aurris somme le moine de s'en aller avec ses reliques :

Requece : Sire moines, uoles bien faire,
Metes en sauf uo saintuaire.
Je sai bien, se pour uous ne fust,
Que piecha chi endroit eust
Grant merueille de faerie;
Dame morgue et se compaignie
Fust ore assise a ceste taule,
Car est droite coustume estaule
Queles uienent en ceste nuit.
Li moines : Biaus dous sires, ne uous anuit,
Puis quensi est ie men irai...
Guillos : Joi le maisnie hielekin,
Mien ensiant, qui uient devant
Et mainte clokete sonnant...
Li grosse femme : Venront dont les fees apres ?
Guillos : Si mait diex, ie croi coil.
Rainneles a Adan : Aimi sire il ia peril,
Je uauroie ore estre en maison.
Adans : Taiste il ni a fors que raison,
Che sont beles dames parees.
Rainneles : En non dieu, sire, ains sont les fees
Je men uois...

La présence du moine et des reliques ne convient pas à la faerie, et le pauvre Rainnelet, de son côté, exprime la

recherches des folkloristes, entre autres celles de Axel Olrik : Odinsjaegeren i Jylland (le chasseur Odin en Jutland), *Dania*, t. VIII, Copenhague, 1901. D'un point de vue tout à fait étranger à notre sujet, M. Olrik constate un rapport intime entre les traditions populaires de la France du Nord et celles de l'Allemagne de l'Ouest, ce qui ne saurait qu'affirmer l'étymologie allemande et l'explication selon laquelle le prince de la gent d'enfer est le dieu Odin. Voir encore un article du présent auteur : Harlequin et le chasseur sauvage, *Dania*, IX, 1902, et O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin, ein kulturgesch. Problem*, Berlin, 1904.

peur du peuple devant la maisnie infernale; l'explication rassurante d'Adam ne peut pas le retenir; il se signe et s'en va. La roue — ici roue de fortune — cet antique symbole du soleil, rappèle, elle aussi, l'origine de la fête de mai, fête de soleil, fête païenne s'il en fut.

Adam de la Halle est-il créateur d'un genre dramatique? On ne saurait répondre ni oui ni non. Au point de vue de la valeur littéraire et dramatique du Jeu de la Feuillée, tout le monde est d'accord. Devant cette admiration générale et justifiée, on serait tenté d'émettre un doute sur la possibilité de la création absolument originale d'un ouvrage artistique aussi accompli et aussi complexe, tel Minerve sortant de la tête de Jupiter. Mais il est difficile, sinon impossible, de rien indiquer de précis qui puisse fortifier ce doute. Non qu'Adam ait dû ignorer tout art dramatique; il a pu assister à plus d'une représentation religieuse, il a pu même y participer. Mais de cela à imaginer une représentation dont le sujet est absolument étranger à l'esprit des jeus bibliques, il y a loin. L'indication de Papias au sujet d'umbraculum est trop vague est trop isolée pour y fonder une hypothèse probable.

Le *Jeu de Robin et Marion*, représenté à Arras en 1290 [1], est, comme le Jeu de la Feuillée, un jeu de fête de mai. On pourrait peut-être le qualifier d'arrangement dramatique de pastourelles sans autre intrigue que celle des pastourelles elles-mêmes, l'intrigue-mère : lui, elle et le tentateur, témoignage d'ailleurs de l'élément dramatique des pastourelles elles-mêmes. Or, la pastourelle, comme plusieurs autres genres lyriques, est un chant de mai [2]; le jeu de Robin et Marion est donc doublement un jeu de fête de

1. Henry Guy, *o. c.*, p. 188.

2. G. Paris, *Journal des Savants*, 1891 et 1892. Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique en Fr. au M.-A.*, 1889.

mai, puisque non seulement il a été représenté comme tel mais aussi composé d'éléments qui se rattachent à cette fête.

Plus tard, différentes sociétés — ainsi la Basoche [1] — ont célébré la fête de mai de plusieurs manières, et il semble qu'on a représenté quelquefois des farces à cette occasion. Du moins, deus farces conservées (datant, telles que nous les avons, d'env. 1500, mais probablement un peu plus anciennes, au fond) et qu'on serait tenté d'attribuer à la Basoche : la farce (ou la moralité) de « L'Eglise, Noblesse et Pourete qui font la lessive [2] », et la farce de « Jehan de Lagny, badin, messire Jehan Tretaulde, etc. » [3], renferment-elles une chanson de mai, chantée, là, au commencement de la moralité, ici, à l'intérieur de la farce. Dans la farce se trouve une allusion au héros mystérieus du Jeu de la Feuillée, Hielkin. Trois femmes, toutes les trois mises à mal par Jehan de Lagny, demandent au jurisconsulte Messire Jehan de Tretaulde de leur indiquer un moyen de se venger. Messire Jehan leur répont :

Faictes le adiourner a ban
ou fyter a ouye de paroisse,
y fauldra que boyue l'angoisse,
fust il des gens de Hanekin.

(Serait-ce par hasard que le Hielkin du Jeu de la Feuillée apparaît de nouveau ici, dans une farce qui, probablement, a été représentée à une fête de mai ?)

Si l'on parcourt la statistique des représentations du répertoire de M. Petit de Juleville, on verra qu'une partie relativement grande des représentations ont eu lieu aus environs du 1er mai. Est-ce qu'il y aurait une tradition

1. Ad. Fabre, *Les clercs du Palais*, 1875, p. 52 ss.
2. *Recueil de farces* Le Roux de Lincy, n. 17.
3. *Ibid.*, n. 26.

dramatique attachée à cette fête ? — Plus haut, nous avons examiné le genre des *débats*, d'où sont sortis des jeus dramatiques. Parmi les *débats*, il y a un groupe spécial qu'on pourrait appeler des débats de saisons, débats qui ne sont pas propres à la littérature française, mais qu'on retrouve dans la littérature grecque, dans la littérature latine et un peu partout [1].

Le *Conflictus veris et hiemis*, attribué à Alcuin, et le poème *De Phyllide et Flora* (dans les Carmina burana) sont du genre des pastourelles et du Jeu de Robin et Marion, et le genre fleurit encore à la fin du Moyen-Age. Je citerai quelques passages du *Débat de l'Yver et de l'Esté*, publié d'après un manuscrit du xve siècle [2], mais qui repose probablement sur un texte du xive siècle. Au début, le poète parle, en première personne :

> L'autrier par ung matin, sur la rive de Sainne,
> entre Mente et Meulent, tout parmy une plainne
> trouvay deux damoyseaux, et l'un bel se demainne ;
> vestu fu d'une robe qui n'estoit pas vilainne ;
> Sa robe yert de sendal ; à oyseaux fu pourtraicte ;
> li autre fu vestu d'une robe grisette
> de gros agneaux fourrée, mout rudement portraitte...

La dispute commencée, Esté dit :

> Et tu qui es, à qui il me convient respondre,
> qui es ainsi velu ? Va, si te fais retondre ;
> Je croy que c'est du froit.

Nous avons là une allusion assez claire à l'usage très ancien et très répandu de célébrer la venue du printemps

1. Dans le *Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles*, t. X, p. 49 ss., M. E. Picot a signalé des poèmes analogues français, anglais, italiens, allemands et néerlandais. Dans le *Journal des Savants*, 1892, p. 156, Gaston Paris a cité un poème néerlandais : Een abel Spel van den Winter ende van den Sommer, où c'est Dame Vénus qui termine la querelle.

2. *Ibid.*, p. 41 ss.

ou de l'été par une espèce de duel entre les deus champions qui personnifient les saisons, duel qui finit généralement par la victoire de la belle saison[1]. Ici, cependant, les deus parties s'accordent :

Esté : Yver, nous ne povons estriver longuement.
L'un sans l'autre ne peut le siècle nettement
point vivre...
Yver : Amis, vous dittes voir. Trestoute creature
doit prier le Seigneur, qui nasqui sans ordure,
qu'il nous envoit tel chault et ytelle froidure
que jà le menu peupple n'y ait desconfiture,
Amen

Le combat — le débat — a été christianisé. Aussi ne se rattache-t-il pas à la fête de mai, mais à une fête chrétienne. Yver se vante que

Chacun fait feste à mon commencement,
le jour de la Tous-sains et des Mors ensement...

à quoi Esté répont :

Iver, puisque me fais des Festes remembrance,
la Nostre-Dame en Mars est de moult grant puissance...

La Nostre-Dame, c'est la fête de l'Annonciation, le 25 mars, qui remplace la fête de mai, parallèlement à beaucoup d'autres localisations chrétiennes d'usages païens concernant les fêtes du printemps.

Maintenant, si l'on suppose, à l'origine, un duel — véritable ou symbolique — remplacé plus tard par un débat, ces fêtes de saisons ont dû fournir aus mimes, aus jongleurs, d'excellentes occasions de produire leurs tours d'adresse et leur art de récitation (d'abord peut-être récitation par un seul

1. Cf. A. Hillebrant, *Die Sonnwendfeste in Alt-Indien* (Romanische Forschungen, herausgeg. v. K. Vollmoeller, V, p. 299-340, Erlangen, 1890. F. Liebrecht, *Zur Volkskunde*, Heilbronn, 1879, p. 377. Mannhardt, *Wald- u. Feldkulte*, I, Berlin, 1875, p. 347 ss.

jongleur, avec changement de vois, etc., plus tard dialogue dramatique). On ne saurait donc nier absolument la possibilité d'une tradition ancienne et ininterrompue, soutenue par les mimes et les jongleurs, et aboutissant à des débats, à des dialogues dramatiques, à des cérémonies et représentations qui ne seraient pas tout à fait étrangères à la bourgeoisie d'Arras au XIIIe siècle.

Lorsqu'en 1290 on représenta à Arras le Jeu de Robin et Marion, dont l'auteur venait de mourir, la représentation de ce jeu fut précédée par celle du *Jeu du Pélerin* [1], sorte de prologue dramatique, composé probablement, pour l'occasion, en l'honneur du poète Adam. Les personnages sont : le « pélerin », venu d'Italie où avait séjourné Adam, à la cour de Charles d'Anjou. Le « pélerin » raconte la mort d'Adam et invite l'auditoire à écouter en silence et avec attention; puis « li vilains » qui interront l'éloge d'Adam prononcé par le pélerin et qui accable celui-ci de menaces et d'injures. Enfin, quatre personnages, Gautier, Guios, Warniers et Rogans, qui s'entrequerellent sur Adam ; ces quatre personnages sont les mêmes que ceus qui jouent, dans la pièce qui va suivre, le jeu de Robin et Marion. A la fin du prologue, le « pélerin » se sauve pour ne pas être battu, tandis que les autres décident de s'en aller chez « Aiieste a le foire », auberge dont il est question aussi dans le Jeu de Robin et Marion.

On a rapproché de cette petite comédie, de ce prologue dramatique, un petit fragment latin [2] malheureusement très obscur, qui contient un dialogue entre Térence et un *delusor*. Le poète et le delusor s'entrequerellent vivement, à peu près comme le pélerin et le vilain ou comme Warniers et

1. Ed. Rambeau, *o. c.*

2. Publié par Magnin, dans la *Bibl. de l'École des Chartes*, I. p. 524, ss.

Rogans dans le Jeu du pélerin. Les circonstances semblent analogues : ici, une pièce de Térence, là, une pièce d'Adam, toutes les deus précédées[1] par une sorte de prologue où est attaquée et défendue la pièce qu'on va voir représenter. M. Gaston Paris, se fondant sur cette analogie prétendue, va si loin qu'il assure que le fragment latin « a dû servir de prologue à la reprise d'une pièce de Térence. La persistance de *cet usage* de faire précéder une représentation par une sorte de parade liminaire où l'auteur qu'on allait jouer était attaqué et défendu, nous est *attestée* jusqu'au XIIIe siècle par le Jeu du pélerin, prologue dans le même goût d'une représentation de Robin et Marion[2] ». A notre avis, c'est aller trop loin. Le fragment latin, il faut le répéter, est très obscur, presque inintelligible, et l'interprétation, si ingénieuse soit-elle, donnée par Gaston Paris, ne saurait tenir devant les témoignages si nombreus et si unanimes contre la survivance du théâtre régulier de l'antiquité. En outre, le désaccord des savants sur la date du fragment, attribué par les uns au VIe siècle, par d'autres au XIe, rent difficile, sinon impossible, toute appréciation littéraire et historique. On ne saurait donc parler d'*usage* à propos de représentations dramatiques au XIIIe siècle et avant cette époque. Mais alors, le Jeu du pélerin exige une autre explication que celle qui repose sur l'existence prétendue d'un usage dramatique. Il faut chercher ailleurs, et nous croyons que cette petite parade n'est autre chose qu'un dit dramatisé, un monologue de charlatan développé en un dialogue dramatique. Le début du pélerin :

> Or pais or pais, segnieur, et a moi entendes,
> Noueles uous dirai sun petit atendes.

1. M. Bahlsen, pourtant, conçoit le Jeu du Pélerin comme un épilogue, *o. c.*, p. 133.

2. *Journal des Savants*, 1892, p. 155 s.

...Segnieur, pelerins sui, si ai ale maint pas
Par uiles par castiaus par chites par trespas.
...Bien a trente et chienc ans que ie nai areste,
Sai puis en maint bon lieu et a maint saint este,
Sai este au sec arbre et dus ca dur este.
...Si fui en famenie en surie et en tir,
Salai en vn pais ou on est si entir
Que on i muert errant quant on i ueut mentir,

est une vanterie du genre ordinaire. Il a été au Sec-Arbre, à Dureté, en Famenie (pays des Amazones?), en Syrie, à Tyr, et dans un pays où la sincérité de tout le monde est si grande qu'on y meurt si l'on veut mentir... Le vilain lui répont aussitôt :

Je ten uoeil desmentir,
Car entendant nous fais uessie pour lanterne.

Évidemment, notre pélerin a visité des pays étranges de la même espèce que ceus où vont les médecins-charlatans des monologues, et s'il faut rapprocher le Jeu du pélerin de quelque ouvrage dramatique connu, il suffit de nommer le dit de l'herberie, presque contemporain, de Rutebueuf.

X

PUYS, CORPORATIONS, CONFRÉRIES ET SOCIÉTÉS JOYEUSES.

Le théâtre populaire est un produit de la civilisation urbaine. Cela ne veut pas dire qu'en dehors des villes il n'y a pas de théâtre, ni que c'est dans les villes qu'il faut chercher l'origine de l'art dramatique. Les drames liturgiques, les drames latins, en grande partie antérieurs à la renaissance de la civilisation urbaine, se rattachent à un milieu spécial et en partie indépendant de l'existence des

villes ; les dits et monologues dramatiques, antérieurs au développement de l'art théâtral proprement dit, n'exigent qu'un appareil très modeste et peuvent être représentés n'importe où. Mais le théâtre populaire, au sens propre du mot, celui dont les pièces d'Adam de la Halle nous fournissent des spécimens précieus et dont l'existence est prouvée au XIII[e] siècle, est un fruit de la civilisation urbaine, de l'épanouissement et de la *laïcisation* de la vie bourgeoise [1]. Au XII[e] et au XIII[e] siècle, nous trouvons un peu partout, notamment dans les grandes cités françaises du Nord et du Nord-Est, des associations mi-ecclésiastiques, mi-bourgeoises, organisées à l'origine dans un but essentiellement religieus et pour des œuvres de charité. Ces associations subissent souvent, aus XIII[e] et XIV[e] siècles, l'évolution générale de laïcisation. A Arras, ce changement est constaté de bonne heure [2], et le puy dont furent membres les personnages du Jeu de la Feuillée est déjà fort différent de la Carité des Ardens de la première heure.

Dans le *Champion des Dames*, Martin le Franc énumère un certain nombre de villes françaises du Nord où sont célébrées des fêtes populaires, particulièrement intéressantes pour l'histoire du théâtre populaire :

> Va t'en aux festes de Tournay,
> A celles d'Arras et de Lille,
> D'Amiens, de Douay, de Cambray,
> De Valenciennes, d'Abbeville :
> La verras tu manieres mille
> De servir le prince des sos,
> Dedens les sales et par ville,
> En plain midy et a falos.

1. Rappelons aussi la farce — ou la scène dialoguée — du garçon et de l'aveugle, p. p. Paul Meyer, dans *Jahrb. für roman. u. engl. Litteratur*, t. VI. Cette petite pièce, elle aussi, appartient au nord, à Tournay. Elle est à peu près contemporaine des pièces d'Adam.

2. Voir H. Guy, *o. c.*, Introduction.

Est-ce à dire qu'à Arras le prince du puy du XIIIe siècle soit devenu, au XVe siècle, le prince des sots et qu'une évolution analogue ait eu lieu dans les autres villes ? La question, si intéressante pour l'histoire des mœurs en général et pour l'histoire des amusements dramatiques en particulier, est encore trop obscure, et nos recherches n'ayant pour but que les *origines* du théâtre populaire, nous n'entrerons pas dans les détails de cette question, d'ailleurs si féconde en elle-même. Citons pourtant quelques renseignements que nous avons sur l'histoire du puy d'*Amiens*. Dans cette ville il y avait, aus XIVe et au XVe siècles, un *puy Nostre-Dame*[1], dont le président s'appelait « Maistre des Rhétoriciens »[2] ou « Prince du puy ». Celui-ci était chargé de donner tous les ans à la Chandeleur, jour de la fête principale du puy, un « disner solempnel » à tous les anciens présidents et aus « notables gens d'église ou aultres de dehors ». Pendant le dîner, qui devait être « apointié à gracieuse et courtoise dispence », on jouerait « ung jeu de mistere ». Jusqu'ici, rien d'étranger à l'activité ordinaire d'un puy. Mais dans un recueil manuscrit de pièces de vers couronnées au puy d'Amiens, il est parlé de jeus de personnages représentés dans cette assemblée en 1472, la nuit de Noël et la nuit des Rois, puis au dîner de la Chandeleur. La nuit des Rois 1472, Jehan Destrées, rhétoricien d'Amiens, et quelques-uns de ses confrères jouent une espèce de farce allégorique ou une moralité satirique entremêlée de couplets. Les personnages en sont : Va-Partout, Ne-te-Bouge, Tout-le-Monde, Bon-Temps, le Gendarme et le

1. Georges Lecoq, *Hist. du théâtre en Picardie, depuis ses origines jusqu'à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1880, p. 186 ss. où sont donnés les statuts de cette confrérie.

2. Rappelons, à propos de ce titre, les rapports entre les confréries des villes françaises du Nord et les Rederijkerkammer des Pays-Bas, et les Meistersinger allemands.

« Vaquier (vacher) de Chauny », personnage comique traditionnel en Picardie [1]. La pièce finit par une chanson débitée par Va-Partout :

Dieu le voeulle, Petits et grans,
Prenés en gré, n'y ayt celuy,
C'est de la par le maistre du Puy,
Lequel pour le bon tempz trouver
A ce fait faire, puis disner [2].

Le puy, évidemment, s'est éloigné beaucoup de ses premières traditions en faisant représenter cet ouvrage, non à la Chandeleur mais la nuit des Rois. — A Dieppe, sous les auspices de la confrérie dite des Saints-Martyrs ou des Sept-Dormants, avaient lieu des représentations de différente espèce. Il semble qu'à l'origine la confrérie a dû célébrer l'Assomption (15 août) par des « miracles » tirés surtout de la vie de la Vierge. Plus tard, au XV[e] siècle, un élément nouveau s'est introduit dans la fête : on a célébré la fête dite des *Métouries*, fête de la récolte, toujours le 15 août, pour rappeler la mémoire de la prise de la Bastille, par le Dauphin Louis (XI), le 14 août 1443, et on a joué des comédies morales ou profanes, remplies d'allusions à des faits contemporains [3]. Ici encore on aperçoit l'effet de l'esprit de laïcisation.

A Laon, des quittances officielles, tirées des archives municipales de cette ville, et comprises entre 1410 et 1541, nous apprennent l'existence d'une fête annuelle, « Feste du vingtiesme jour ». « feste bourgeoise des Vingt-jours », ou

1. La pièce a été publiée dans le *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, p. p. V. de Beauvelle, Paris, 1860.

2. L. Petit de Julleville, *Répertoire*, année 1482.

3. Édouard Fleury, *Origines et développement de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*, Laon, 1880. *Mém. de la Soc. acad. de Laon*, t. IX, p. 247, t. XI, p. 122, sur le Roi des Braies ; t. XIII, p. 111, sur les Innocents et les fêtes des fous.

« Festes du Roy des Braies ». Les quittances de 1496 nous apprennent que « c'est la feste des bourgeois et habitans de la dicte ville et cité dudit Laon que l'on a coustumez faire chascun an a la dicte ville au xxe jour après noël » et qu'elle est célébrée pendant trois jours. Elle rassemblait un grand nombre d'invités des villes voisines : Saint-Quentin, Soissons, Péronne, Noyon, Chauny, Vailly, Ham, Reims, etc. [1]. Parmi ces invités qui venaient, non seulement pour assister à la fête, mais pour y prendre part, pour jouer moralités, farces et autres ébattements, étaient aussi des *ecclésiastiques*. Les quittances de 1490 mentionnent « certains compaignions tant d'église que séculiers, estant en nombre de 24 personnes de la ville de Saint-Quentin et ceulx de Soissons en nombre de douze personnes... » A Cambrai, il y avait. à partir de 1426, une « Abbaye joyeuse de Lescache-Profit » avec « un abbé » et des « moines »[2]. A Chalon-sur-Saône, il y avait « un Abbé de la Grande-Abbaye » dont les suppôts s'appelaient les « Enfants de Ville » [3]. Reims avait ses « Joyeux de Reims » dont le chef s'appelait Monsieur le Cardinal; Poitiers, son « Abbé de Mau-Gouverne » ; Lyon, ses « Bavards de Nostre-Dame de Confort » ; Clermont, son « Prince de Haute-Folie », son « Prince du Bon-Temps » et son « Prince de la Lune » [4] ; Compiègne, sa « Mère sotte » et ses « enffançons sotz, sottelettes et sotteletz » [5] ; Paris avait ses « Enfants-Sans-Souci ». A Lille, il y avait, au xve siècle, un Prince

1. Julleville, *Comédiens*, p. 236.
2. Id., *ibid.*, p. 237.
3. Fleury, *o. c.*
4. Julleville, *Comédiens*, p. 240.
5. Lecoq, *o. c.*, p. 141 (quittance de 1539 : « Donné vint sols à nos mere sotte Jehan Jennesson et a ses enffançons . . pour aider aux frais par eulx faictz a jouer plusieurs belles moralitez et farces joyeuses pour réjouir la population. »

d'Amour ou Prince de Saint-Jacques ; à Douai, un Prévôt des Étourdis ; à Arras, un Abbé de Liesse [1] ; Auxerre avait un Abbé des fous, élu tous les ans, le 18 juillet, devant la cathédrale, et qui présidait, pendant les jours suivants, à des jeus et des processions burlesques [2]. Rouen et Evreux avaient les fameus Cornards.

Qu'est-ce que tous ces noms nous apprennent ? Il est probable que quelques-uns des puys ont subi une certaine évolution de laïcisation, mais souvent les vieus puys subsistent à côté d'associations nouvelles, et probablement quantité de sociétés joyeuses naissent indépendamment des associations existantes. Mais ce qui, à notre point de vue, est plus intéressant, c'est que presque tous les noms de sociétés joyeuses et de dignitaires bouffons sont remarquables par le mélanges d'éléments ecclésiastiques et séculiers qu'ils révèlent. La fête des fous, paraît-il, est chassée des églises, généralement au XIV[e] et au XV[e] siècles, mais elle n'en meurt pas ; elle se sécularise pour ainsi dire ; ses traditions sont adoptées, en partie, par les nouvelles sociétés séculières, non sans le concours des ecclésiastiques, pourtant. Ceus-ci, en effet [3], se sont associés aus bourgeois, du moment où l'église s'est fermée à leurs cérémonies burlesques, et il est probable qu'ils ont communiqué à leurs concitoyens séculiers certains éléments de leurs traditions spéciales [4] ; l'esprit satirique et burlesque propre aus ecclé-

1. H. Guy, *o. c.*, p. 471. Évidemment, différentes associations se sont succédé ou ont existé en même temps. — A Amiens est mentionné (Lecoq, *o. c.*, p. 146), en 1561, un abbé de la Lune et ses compaignons, joueurs de tragédies, moralitez et farces.

2. Julleville, *Comédiens*, p. 234.

3. Rappelons ce qui est dit plus haut sur la fête du roi des braies, à Laon, où assistaient, parmi les invités, des ecclésiastiques de Saint-Quentin.

4. Nous retrouvons cette influence, même dans l'usage singulier du *Charivari*, v. p. ex. Du Cange-Carpentier, s. v., charavaritum (*Glossa-*

siastiques s'est greffé sur l'esprit gaulois et bourgeois, alliance dont on reconnaît l'action non seulement dans les soties et dans les autres pièces allégoriques. mais encore dans les farces proprement dites des XVe et XVIe siècles [1].

rium novum seu supplementum, Paris, 1766, t. I, col. 923) : « Secundo nubentibus fit charavaritum seu capramaritum (!), nisi se redimant et componant cum *abbate juvenum*. »

1. Les pièces composées et jouées par les basochiens porteront naturellement une empreinte professionnelle, qu'il est très facile, le plus souvent, de reconnaître.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS





BÉDIER (J.), *professeur au Collège de France.* — **Les légendes épiques**, recherches sur la formation des chansons de geste. T. I et II, 1908, 2 vol. in-8; chaque... **8** fr.

— **Les chansons de Croisade**, *avec leurs Mélodies* publiées par Pierre AUBRY, archiviste paléographe. 1909, beau vol. in-8 de XXXVI-320 pages. Tiré à 300 exemplaires.. **10** fr.

Canico et Betchitine. Farche charivarique, traduite pour la première fois du basque en français et accompagné d'une *Notice sur le théâtre basque* et d'un *Commentaire* par G. HÉRELLE. 1908, in-12, papier vergé.................... **7** fr.

CLOUZOT (Henri). **L'ancien théâtre en Poitou**. 1901, in-8............. **7** fr. **50**

COHEN (Gustave). **Histoire de la mise en scène** dans le théâtre religieux français du Moyen-Age. 1907, in-8, avec planches. Épuisé ; net................ **15** fr.

DUMÉRIL (E.). **Étude sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire**. In-8.. **5** fr.

Des formes du mariage et des usages populaires qui s'y rattachaient, surtout en France, pendant le Moyen-Age. — De l'usage non interrompu jusqu'à nos jours des tablettes en cire. — Du développement de la tragédie en France. — La vie et les ouvrages de Wace. — La légende de Robert le Diable. — Les romances espagnoles. — De la tapisserie de Bayeux et de son importance historique. — Les contes de bonne femme. — Table.

— **Histoire de la comédie**, 2 vol. in-8.............................. **16** fr.

DES GRANGES (C. M.). **De scenico soliloquio** (*Gallice* : Monologue dramatique) in nostro medii ævi Theatro. 1897, in-8.................................. **3** fr.

DOUTREPONT (Georges), *professeur à l'Université de Louvain.* **La littérature française** à la Cour des Ducs de Bourgogne. *Philippe le Hardi — Jean sans Peur — Philippe le Bon — Charles le Téméraire.* [T. VIII de la *Bibliothèque du XV*^e^ *siècle*]. 1908, in-8. **12** fr.

ETIENNE (E.). **La vie de saint Thomas le Martir**. Poème historique du XIIe siècle, composé par Garnier de Pont-Sainte-Maxance. Étude historique, littéraire et philologique. 1883, in-8.. **12** fr.

FARAL (Ed.). **Mimes français du XIII**^e^ **siècle**, contribution à l'histoire du théâtre comique au moyen-âge. 1910, in-8, XV-130 pages...................... **5** fr.

— **Les jongleurs en France au Moyen-Age**. 1910. In-8............... **7** fr. **50**

GOFFLOT (L. V.). **Le théâtre au collège du moyen-âge à nos jours**, avec bibliographie et appendices. Le cercle français de l'université Harvard. Préface de Jules CLARETIE. 1907, in-8, nombreuses planches....................... **7** fr. **50**

Couronné par l'Académie française.

GUILLAUME DE MACHAULT. **Poésies lyriques**. Édition complète en deux parties, avec introduction, glossaires et fac-similés, par V. CHICHMAREF. 1909, 2 vol. in-8 de CXVI-705 pages.. **25** fr.

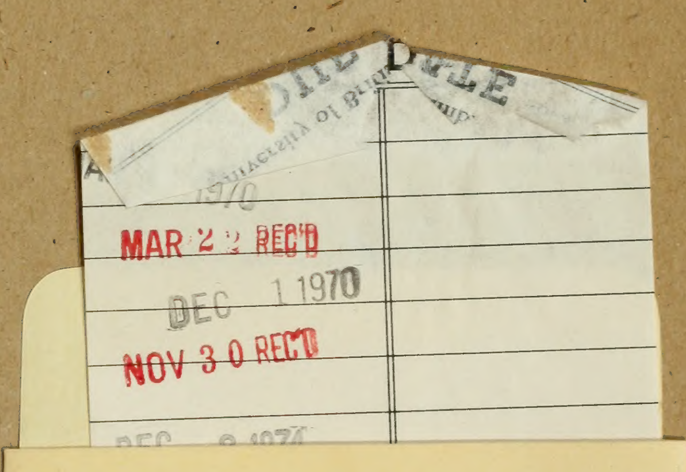
Couronné par l'Académie française.

JEANROY (Alfred). **Les origines de la poésie lyrique en France** au moyen-âge. Nouvelle édition avec *addenda* et appendice bibliographique. 1904, in-8. **10** fr.

LE BRAZ (Anatole). **Textes bretons inédits** pour servir à l'histoire du théâtre celtique. 1904, in-8.. **1** fr.

— **Cognomerus et sainte Tréfine**. Mystère breton en deux journées. Texte et traduction. 1904, in-8.. **4** fr.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS


1970
MAR 2 2 REC'D
DEC 1 1970
NOV 3 0 REC'D

